

**Spiel mit Sterben –
Sterblichkeitsbewusstsein und Liminalität in der
Performancekunst der Gegenwart**

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades

Doktor philosophiae (Dr. phil.)

im Fach Kunst- und Bildgeschichte

an der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin

von M.A. Laura Penning

Präsidentin der Humboldt-Universität zu Berlin

Prof. Dr.-Ing. Dr. Sabine Kunst

Dekanin der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät

Prof. Dr. Julia von Blumenthal

Gutachterin/Gutachter:

1. Prof. Dr. Charlotte Klonk (Betreuerin, IKB, Humboldt-Universität)
2. Prof. Dr. Lars Blunck (Zweitgutachter, Akademie der Bildenden Künste, Nürnberg)

Datum der Disputation: 11.04.2019

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
1.1 Differenzierung Liminal / Liminoid	10
1.2 Sterblichkeitsbewusstsein in der gegenwärtigen Kunst und Gesellschaft.....	16
1.3 Performancekunst als Forschungsgegenstand.....	36
1.3.1 Sterben als Prozess	41
1.3.2 Bild in der Performance.....	45
1.3.3 Ritual vs. Performance.....	50
1.4 Stand des Diskurses um Performancekunst und Sterblichkeit.....	54
2. Existenzielle Performance als Medium zur Evokation von Sterblichkeitsbewusstsein...57	
2.1 Aspekte der existenziellen Performancekunst.....	58
2.1.1 Primäraspekte	58
2.1.1.1 Ephemeralität	60
2.1.1.2 Prozessualität.....	64
2.1.1.3 Gegenwärtigkeit.....	72
2.1.1.4 Korporalität.....	80
2.1.2 Dichotomische Aspekte und Dichotomienauflösung.....	96
2.1.2.1 Das liminoide Spiel mit Sterben in der Performance.....	102
2.1.2.2 Zwischen Spiel und Ernst: zwischen liminoid und liminal.....	117
2.1.2.3 Aus Spiel wird Ernst: Das liminale Risiko, in der Performance zu sterben	122
2.1.3 Liminale Interpersonalität: Zwischen Performenden und Teilnehmenden.....	130
2.1.3.1 Komm, spiel mit Sterben: Von der Aufforderung, Schmerz zuzufügen...142	
2.1.3.2 Die Notwendigkeit des aktiven Eingreifens.....	156
2.2 Der Stellenwert der Schwellenerfahrung: Katharsis, Transformation und Flow-Effekt.....	168
2.3 Existenzielle Performance als nonverbales Medium	180
3. Conclusio	190
4. Anhang	196
4.1 Glossar.....	196
4.2 Literaturverzeichnis.....	199
4.3 Zusammenfassung der Dissertation in deutscher Sprache.....	209
4.4 Zusammenfassung der Dissertation in englischer Sprache	210

1. Einleitung

„Doch weder Leben noch Tod lassen sich in Bildern und Texten fixieren.
Sterben ist ein Übergang, ein zeitlicher Prozess,
der nicht zu fassen ist, sondern immer im Dazwischen bleibt.“¹

Thomas Macho

Die Dissertation *„Spiel mit Sterben“ – Sterblichkeitsbewusstsein und Liminalität in der Performancekunst der Gegenwart* setzt sich zum Ziel, den performativen Umgang mit dem Sterben zu analysieren und dabei das facettenreiche Auflösen von Dichotomien zu untersuchen sowie die Eignung der Performancekunst als Medium zur Evokation von Sterblichkeitsbewusstsein zu überprüfen. Diese Untersuchung befasst sich mit jenen Performances, die als existenziell beschrieben werden können, da sie sich mit den Facetten der Sterblichkeit sowie des Sterblichkeitsbewusstseins auseinandersetzen und zugleich die Bedeutung der bewusst wahrgenommenen, gegenwärtigen Lebendigkeit hervorheben.

Da in der vorliegenden Dissertation mehrere Fachtermini bzw. fachspezifische Neologismen verwendet werden, wird zu Beginn eine ausführliche Begriffserläuterung gegeben (Kapitel 1.1). Darüber hinaus findet sich im Anhang ein Glossar, in welchem der/die Lesende Fachausdrücke jederzeit nachschlagen kann.

Im Anschluss an die Begriffserläuterung wird ein Blick auf das Bewusstsein von Sterblichkeit in der Gesellschaft und der Kunst seit 1970 – dem Beginn der Zeitspanne, in der die für diese Arbeit relevanten Performances entstanden – geworfen (Kapitel 1.2), um anhand dessen die Besonderheit der Performancekunst im Zusammenhang mit dem Sterblichkeitsbewusstsein hervorzuheben (Kapitel 1.3). In diesem Zuge wird in mehreren Schritten begründet, warum der Fokus auf der Performancekunst liegt. Relevant ist dabei das Verständnis des Sterbens als Prozess. Die Prozessualität, welche dem Sterben und dem Ablauf der Performance zueigen ist, bildet dabei einen Schlüssel zur Verknüpfung von Performancekunst und der Auseinandersetzung mit der Sterblichkeit.² Berücksichtigt wird darüber hinaus sowohl die Frage nach dem Bild in der Performance (da es sich nicht um ein einzelnes zu analysierendes

1 Macho und Marek 2007, S. 17.

2 Weitere Gemeinsamkeiten und Verknüpfungspunkte werden in Kapitel 2.1.1 erläutert.

Bild handelt, sondern um eine Handlung, eine Bilderabfolge), als auch die Entwicklung vom Ritual zur Performance. Im letzten einleitenden Teil wird der aktuelle Forschungsstand beleuchtet, um hervorzuheben, dass es zwar zu in der Dissertation relevanten Teilbereichen durchaus Veröffentlichungen gegeben hat, zu diesem spezifischen Themenkomplex der Sterblichkeitsannäherung durch die Performancekunst Publikationen jedoch nur rudimentär vorhanden sind (Kapitel 1.4).

Selbstverständlich erhebt die vorliegende Dissertation keinen Anspruch auf Vollständigkeit bei der Erwähnung der existenziellen Performances. Es gibt weitere existenzielle Performances, bei denen bspw. ein großes Risiko eingegangen wird. Da diese Performances eine andere Fokussetzung haben, wird in Kapitel 1.2 ihre Nichtverwendung in dieser Arbeit begründet oder sie werden im Verlauf der Analysen in Kapitel 2 als Gegenbeispiel angeführt. Der Fokus dieser Dissertation liegt auf den existenziellen Performances, in denen die Primäraspekte wie z.B. Ephemeralität deutlich werden oder dichotomische Aspekte im Vordergrund stehen, um die Grundthese zu unterstützen.

Grundlegend für diese Dissertation ist die zu belegende These, dass es sich bei der existenziellen Performancekunst um ein Medium handelt, welches besser als jedes andere Medium zur Evokation des Sterblichkeitsbewusstseins dienen kann. Es geht im Hauptteil darum herauszuarbeiten, auf welche Weise existenzielle Performancekunst der Auseinandersetzung mit Vergänglichkeit dient. Die Performancekunst selbst wird dabei zum Medium dieser Evokation, worauf in Kapitel 2.3 ausführlich eingegangen wird. Zuvor werden in Kapitel 2.1 die verschiedenen Aspekte existenzieller Performancekunst herausgearbeitet, um deren Eignung und Eigenschaft als Medium zu belegen.

Die Analyse von insgesamt neunzehn Performances verschiedener US-amerikanischer und europäischer Künstler*innen im Zeitraum von 1970 bis 2018 bildet die Grundlage für die Herausarbeitung der Aspekte der existenziellen Performances in Kapitel 2.1.³ Aus den Erkenntnissen dieser Analysen heraus lassen sich zum einen die Primäraspekte der existenziellen Performancekunst, zum anderen die dichotomischen Aspekte ableiten und daraus hervorgehend das komplexe Verhältnis zwischen den Performenden und den Teilnehmenden. Zu den Primäraspekten zählen, wie in Kapitel 2.1.1 näher erläutert wird, die Ephemeralität, die Prozessualität, die Gegenwärtigkeit und die Korporalität. Bei den

3 Aufgrund der gesellschaftlich sehr unterschiedlichen Umgangsformen mit dem Sterben wird die Auswahl auf Arbeiten von Künstlern aus Europa und den USA beschränkt, da dort von einer einheitlichen, durch westliche Vorstellungen geprägten und tradierten Sterbekultur ausgegangen werden kann. Der zu untersuchende Zeitraum seit 1970 begründet sich durch die Entstehung der Performancekunst in den 1960er Jahren und die Auswahl der für diese Arbeit relevanten Performances.

dichotomischen Aspekten, um die es in Kapitel 2.1.2 geht, wird insbesondere zwischen den liminoiden und den liminalen Performances unterschieden. Dabei wird eine auf die Ethnologen Arnold van Gennep und Victor Turner zurückgehende Differenzierung zwischen liminoidem Spiel und liminalem Ernst auf den performativen Umgang mit dem Sterben übertragen.⁴ Während Künstler*innen wie Jon John, James Lee Byars oder Yann Marussich sich auf liminoid-spielerische Weise in ihren Performances mit dem Sterben auseinandersetzen, indem sie beispielsweise anhand von Knochen, Insekten oder Blut symbolhafte Assoziationen zur Sterblichkeit erzeugen, gehen Performer*innen wie Chris Burden, Marina Abramović, Boris Nieslony und Timm Ulrichs weiter und riskieren in liminalen Performances ihr Leben. Dadurch, dass ein Risiko für Leben und Gesundheit des/der Performer*in besteht, ist in jedem Augenblick der jeweiligen liminalen Performance das potenzielle Umschwenken vom Spiel zum Ernst inkludiert. Es lassen sich im Rahmen dieser Differenzierung somit zwei Grundarten des performativen Umgangs mit dem Sterben ausmachen: Die liminoide Annäherung, die sich dem Thema spielerisch annähert, und die liminale, bei der die Performer*innen dem ernsthaften Risiko zu sterben ausgesetzt sind. Welche entscheidende Rolle dabei den Teilnehmer*innen und der interpersonellen Begegnung zwischen ihnen und den Performer*innen zukommt, wird anhand einiger Beispiele in Kapitel 2.1.3 beschrieben.

Da die in dieser Arbeit erwähnten Performer*innen sich thematisch mit der Sterblichkeit befassen oder auf teilweise drastische Weise ihr Leben riskieren, könnten die existenziellen Performances eine Auseinandersetzung mit der Sterblichkeit bei den Teilnehmenden evozieren. In diesem Zusammenhang ist die Auflösung der Dichotomien z.B. zwischen Spiel und Ernst oder Aktivität und Passivität relevant, da die ambigen Situationen die Teilnehmenden verunsichern und zum Nachdenken anregen können.

Die in den existenziellen Performances durch die Dichotomienoszillation entstehende Ambiguität spiegelt sich im Titel der Arbeit wider: „Spiel mit Sterben“ ist sowohl imperativisch in Bezug auf die Teilnehmer*innen gemeint, als auch deskriptiv auf die jeweiligen Performances bezogen.

Das Beschreiten von Schwellen und die Dichotomienauflösung sind zentraler Bestandteil aller besprochenen Arbeiten. Es wird sich zeigen, dass die Grenze zwischen Spiel und Ernst, d.h.

4 Vgl. den aktuellen Forschungsstand in Kapitel 1.4.

die grundlegende Unterteilung in liminoide und liminale Arbeiten, ebenso als Schwelle zu schwanken beginnt und die Trennlinie von rein formal-analytischem Charakter ist.

Die in dieser Dissertation vorgenommene Unterscheidung zwischen den liminoiden Spielarten der existenziellen Performances und den liminal-ernsten Arbeiten kann daher immer nur eine Orientierung und Diskussionsgrundlage sein. Auch zwischen diesen kategorischen Einordnungen verschwimmen die Grenzen zu Schwellen, da sich der/die in der Situation befindliche Teilnehmer*in nie ganz sicher sein kann, ob das Geschehen gespielt oder real ist. In Kapitel 1.3 wird näher auf die begriffliche Unterscheidung zwischen liminoid und liminal eingegangen, die in Kapitel 2.1.2 anhand von Beispielen aus der performativen Praxis belegt wird.

Ob sich die existenzielle Performance mit ihrer Möglichkeit der Schwellenerfahrung als Katharsis und Transformation für alle Teilnehmenden eignet, wird im darauffolgenden Kapitel 2.2 diskutiert. Dieser Teil lässt sich als Abhandlung zu bestehenden Diskursen verstehen und ist notwendig, da die Begriffe der Katharsis und Transformation häufig in der bestehenden Forschungsliteratur verwendet werden und darüber hinaus auf das Potenzial der existenziellen Performancekunst hinweisen.

Für die Argumentation innerhalb der Dissertation ist das Kapitel 2.3 grundlegend, in dem es zusammenfassend um die Eigenschaft der existenziellen Performance als eigenständiges nonverbales Medium geht.

Bei der Analyse der existenziellen Performancekunst sieht die Verfasserin die Notwendigkeit, eine eigenständige methodische Herangehensweise zu entwickeln. Eine Annäherung an die Performancekunst und die in ihr erzeugten bewegten Bilder gestaltet sich als schwierig, stützt man sich lediglich auf die bewährte kunsthistorische Methodik. Eine ikonologische Bildanalyse nach Erwin Panofsky greift ebenso wenig wie eine kunsthistorische Stilanalyse. Denn in der Performanceanalyse liegt nicht ein einzelnes zu analysierendes Bild zugrunde, sondern eine Bildfolge, ein Prozess – genauer: ein Handlungsablauf. Es geht nicht um eine dokumentarische Fotografie oder ein Video, das zur Dokumentation der Performance aufgenommen wurde. Im Mittelpunkt des Interesses steht die Performance selbst, die aus der **Handlung**, den Teilnehmer*innen bzw. dem Zusammenspiel von Akteur*innen und Teilnehmer*innen in einer spezifischen Situation besteht. Die Handlung bringt die Teilnehmer*innen dazu, mentale Bilder zu visualisieren, welche als Erinnerung verbleiben.⁵

5 Vgl. Meyer 2008, S. 52.

Der zu untersuchende Gegenstand dieser Analyse ist das Zusammenspiel verbliebener Dokumente (Fotografien, Videos) sowie Quellen wie bspw. Berichte von Künstler*innen oder Teilnehmer*innen und externe Beschreibungen des Handlungsablaufes.⁶

Ebenso wenig reicht es aus, sich ausschließlich auf theater- oder filmwissenschaftliche Analysemodelle zu beziehen. Die Aufführungsanalyse weist zwar einige wesentliche Gemeinsamkeiten mit der Performanceanalyse auf, wie die Berücksichtigung der Handlung, des Raumes, der Aufführungssituation oder des ephemeren Charakters des Ereignisses. Selbst das mögliche Interagieren zwischen Akteur*innen und Zuschauer*innen, die zu Teilnehmer*innen werden, wird in der modernen Aufführungsanalyse des Performancetheaters berücksichtigt.⁷ Dennoch besteht ein grundlegender Unterschied zwischen einer inszenierten Aufführung im Theater und einer Performancesituation, den es bei der Analyse zu berücksichtigen gilt: den Grad an realer Handlung und das Verschwinden der Illusion in der Performancekunst. Während in den meisten konventionellen Theaterstücken „der direkte Kontakt zwischen Bühne und Publikum tabuisiert [wird] und zugleich die Voraussetzung für die Schaffung einer Illusion auf der Bühne und die Identifikation der Zuschauer mit den Figuren geschaffen [wird]“⁸, besteht zwischen Akteur*innen und Publikum in der existenziellen Performancekunst häufig Kontakt. Vor allem aber soll keine Illusion mehr erzeugt werden. Das Geschehen ist real. Dieser Unterschied ist so fundamental für die vorliegende Dissertation, dass er zwingend auch in der Analysemethodik Beachtung finden muss.

Eine feststehende Methodik zur Analyse von Performancekunst steht bisher aus. Selbst die von der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte entwickelte „Ästhetik des Performativen“ gibt zwar Anregungen und Denkanstöße zur Analyse von Performances, lässt ein Ergebnis im Sinne einer präzise methodologischen Annäherungsweise jedoch offen.⁹ Wie der Forschungsstand in Kapitel 1.4 veranschaulicht, bleibt auch die weitere in dieser Dissertation zitierte Sekundärliteratur über Performancekunst in der Frage der Methodik ungenau.

Bei der Analyse der Performancekunst bedarf es einer Methode, welche die erzeugten Bewegt-Bilder sowie die Situation ihrer Entstehung berücksichtigt und darüber hinaus die

6 Leider war es der Verfasserin nicht möglich, die analysierten Performances selbst zu besuchen und zu erleben, da diese Jahre oder Jahrzehnte vor Entstehen dieser Arbeit entstanden. Allerdings sind auch beim unmittelbaren Wahrnehmen der Performances die Eindrücke stets subjektiv und beeinflussen daher die Analyse unter Umständen.

7 Vgl. Weiler und Roselt 2017, S. 22.

8 Weiler und Roselt 2017, S. 135.

9 Vgl. Fischer-Lichte 2004a.

Rolle der Teilnehmer*innen und den Grad an Realität in der Handlung betrachtet. Am ehesten eignet sich nach Ansicht der Verfasserin eine Kombination aus Aufführungsanalyse und systemischer Bildanalyse, welche diese Faktoren mit einbezieht. Huber fasst die von ihm mitbegründete systemische Bildanalyse wie folgt zusammen:

„Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass mit der Methode der systemischen Bildanalyse ein sehr flexibles Interpretationsinstrument zur Verfügung steht. Man kann Bilder als Systeme von beliebiger Komplexität auf eine sehr einfache Art und Weise in verschiedene Grundelemente unterscheiden, die dann in der Bildanalyse mit sprachlichen Begriffen bezeichnet werden. Wie mit einem Zoom-Objektiv kann man ganz nahe an Details herangehen und sie wiederum als komplexe Teilsysteme beschreiben, um im nächsten Augenblick die Optik wieder weit auf die Gesamtverhältnisse aufzuziehen. Die zweite Möglichkeit ist eine seitliche Blickverlagerung. Anstatt zwischen Makro-, Meso- und Mikrosystemen hin und her zu wechseln, kann man seinen Blick vom Bild auf den Beobachter vor dem Bild oder auf die Situation, in der sie miteinander interagieren, lenken. In diesem Falle wird man als wissenschaftlicher Beobachter zu einem Meta-Beobachter oder einem Beobachter 2. Ordnung. Drittens kann man, wenn man Bild und Beobachter als Elemente einer Beobachtungssituation betrachtet und sie als geschlossene *black box* thematisiert, deren innere Zusammensetzung nicht interessiert, die Elemente und Interaktionsbeziehungen der Situation in den Blick nehmen. Letzten Endes entsteht die Bedeutung, die ein Bild in einer Wahrnehmungs-, Interpretations- oder Analysesituation durch den Vorgang der Beobachtung erhält, erst aus der spezifischen Interaktionssituation. Es ist in einer systemischen Bildanalyse nicht nötig, alle Bereiche oder Interpretationsebenen zu thematisieren.“¹⁰

Versteht man Hubers Bildbegriff auf die Performancekunst übertragen als die Bilderabfolge unter Berücksichtigung der Handlung, ergibt sich eine flexible und vielgestaltige Interpretationsmethodik, die – ergänzt um Aspekte der Aufführungsanalyse – eine adäquate Analyse der existenziellen Performancekunst ermöglicht. Denn die in dieser Arbeit unternommene Analyse bezieht sich vor allem auf die Handlungen und die Abläufe der existenziellen Performances, sowie auf die Interaktionen zwischen Teilnehmenden und Performenden, welche sich durch die genutzten Dokumente wie Erlebnisschilderungen, Videos oder Performancebeschreibungen übermitteln. Da in der systemischen Bildanalyse von drei Grundbegriffen ausgegangen wird (Bild, Beobachter und Situation) eignet sich diese Analyseform für die Performancekunst, insbesondere da sie die Situation miteinbezieht.¹¹ Darüber hinaus wird das Bild (in der systemischen Bildanalyse nach Huber) als System aufgefasst, in dem verschiedene Ebenen in Wechselwirkung miteinander stehen.¹² Weiler und Roselt betonen zudem in ihrer Einführung zur Aufführungsanalyse die Relevanz der interpersonellen Begegnung zwischen den Performer*innen und den Teilnehmer*innen für die

¹⁰ Huber 2014, S. 421.

¹¹ Vgl. Huber 2014, S. 416.

¹² Vgl. Huber 2014, S. 417.

Analyse.¹³ Des Weiteren stehe die Aufführungsanalyse vor der Aufgabe, die „Wahrnehmung und Erfahrung eines analysierenden Zuschauers“¹⁴ zu berücksichtigen. In dieser Dissertation werden die verwendeten Bilder, Beschreibungen und Videos als Teile eines Systems, dem System Performance, verstanden, innerhalb dessen diese entstanden sind. Die beschriebenen Methoden wurden gewählt, da nur diese geeignet scheinen, den umfassenden Aspekten einer Performance in der Analyse gerecht zu werden. Natürlich würden weitere Werkzeuge zu mehr Präzision in der Analyse führen, bzw. eine beobachtende Teilnahme mehr Erkenntnisse über das Gesamtsystem der jeweiligen Performance einbringen. Doch stellt die angewandte Methodik eine adäquate zur Verfügung stehende Analysegrundlage dar, anhand derer es möglich ist, Einzelfragmente des Systems zu untersuchen.

Die vorliegende Dissertation analysiert somit die vielfältigen Aspekte der existenziellen Performancekunst und diskutiert daraufhin die Frage, ob diese existenzielle Performancekunst sich als Medium zur Evokation von Sterblichkeitsbewusstsein eignet. Damit wird dem kunstwissenschaftlichen und interdisziplinären Diskurs um die Performancekunst eine Analyse zur Seite gestellt, die die bereichernden Eigenschaften dieser Kunstform belegt.¹⁵

Das Sterben als Prozess, wie im Eingangszitat von Thomas Macho verdeutlicht, ist ein nicht fixierbarer Zwischenzustand. Inwiefern dieser Zwischenzustand durch die prozesshafte existenzielle Performancekunst für Performer*innen und Teilnehmer*innen doch zumindest fassbarer und nachvollziehbarer wird, gilt es in dieser Arbeit herauszufinden.

13 Vgl. Weiler und Roselt 2017.

14 Weiler und Roselt 2017, S. 56 ff.

15 S. Kapitel 1.4.

1.1 Differenzierung Liminal / Liminoid

Um Missverständnissen vorzubeugen, werden an dieser Stelle einige Begriffserläuterungen und Differenzierungen vorgenommen.

Eine wesentliche Unterscheidung ist jene zwischen einer Grenze und einer Schwelle. Während eine Grenze eine klar definierte Trennlinie darstellt, die deutlich die eine von einer anderen Seite trennt, ist eine Schwelle eine Übergangszone zwischen zwei Seiten. Diese Übergangszone ist variabel, undefiniert, sie bildet ein *Dazwischen*. Alles, was sich dazwischen befindet, ist weder das eine noch das andere. Es ist undefiniert und ambig. Die Schwelle oder Übergangszone ist der Graubereich zwischen schwarz und weiß, wobei die Linie zwischen einer schwarzen und einer weißen Fläche eine Grenze (ohne Grauzone dazwischen) darstellt. Eine Grenze kann im Gegensatz zur Schwelle nicht betreten, sondern nur übertreten werden. Sobald eine Grenzüberschreitung stattfindet, hat jemand vollständig die Seite gewechselt. Betritt er dagegen eine Schwelle, einen Zwischenbereich, ist er weder hier noch dort, weder dieses noch jenes. In vorliegender Dissertation geht es um das *Dazwischen*, um die Schwelle, die Übergangszone, die sich der klaren Definition entzieht.

„Der Begriff der Liminalität zielt vor diesem Hintergrund auf die Bedeutung der Schwelle als eine paradoxe Ordnung des »Zwischen«. Paradox ist der Status der Liminalität, da sie sowohl eine fundamentale Ordnungskategorie als auch eine transitorische Zone des Übergangs markiert. Im Unterschied zum starren Begriff der Grenze geht es der Liminalität um das Widerspiel von Grenze und Überschreitung. [...] Der Begriff der Liminalität richtet sich entsprechend auf eine Kultur des Zwischen, auf die unscharfen Ränder der kulturellen Grenzen, in der Fremdes und Eigenes verschmelzen, auf die Eröffnung eines Raums zwischen den Grenzen.“¹⁶

Des Weiteren wird zwischen Tod und Sterben unterschieden. Diese Arbeit befasst sich mit dem Sterben bzw. dem Bewusstsein von der Sterblichkeit. Sterben wird als Prozess aufgefasst (vgl. Kapitel 1.3.1). Der Tod ist als Endpunkt des Lebens ein Zustand, der vom Sterbenden nicht erlebt werden kann. Ebensowenig ist der Tod darstellbar (vgl. Kapitel 1.3.2), selbst wenn es in der Kunst einige Versuche gegeben hat, den Tod z.B. allegorisch als Sensenmann darzustellen.

Das Sterben als Prozess ist Gegenstand der in dieser Arbeit analysierten Performancearbeiten. Die Künstler*innen beziehen sich entweder ganz deutlich oder subtil auf das Sterben oder die Sterblichkeit im Allgemeinen und reflektieren in ihren Arbeiten darüber. In den untersuchten Performances geht es einerseits um das unnatürliche Sterben, also das Spiel mit dem Sterben

16 Geisenhanslüke 2008, S. 8.

bzw. das Eingehen eines Risikos, andererseits um die Bewusstmachung der natürlichen Sterblichkeit.

Ein häufig auftauchendes Handlungsschema ist dabei das Eingehen eines Risikos. Die Risikobereitschaft eines Künstlers oder einer Künstlerin, in einer liminalen Performanceaktion sein/ihr eigenes Leben aufs Spiel zu setzen, ist ein wesentlicher Bestandteil der Untersuchung. Dabei wird zwischen der Gefahr und dem Risiko unterschieden. Die Verfasserin bezieht sich dabei auf die Definition des Soziologen Luhmann. Ihm zufolge ist Gefahr eine nicht unmittelbar beeinflussbare, externe Gefährdung. Das Risiko wird hingegen von einer Einzelperson eingegangen, sie entscheidet selbst, ein Risiko einzugehen und hat somit Einfluss auf das, was ihr widerfährt:

„Die Unterscheidung setzt voraus (und unterscheidet sich dadurch von anderen Unterscheidungen), daß in Bezug auf künftige Schäden Unsicherheit besteht. Dann gibt es zwei Möglichkeiten. Entweder wird der etwaige Schaden als Folge der Entscheidung gesehen, also auf die Entscheidung zugerechnet. Dann sprechen wir von Risiko, und zwar vom Risiko der Entscheidung. Oder der etwaige Schaden wird als extern veranlaßt gesehen, also auf die Umwelt zugerechnet. Dann sprechen wir von Gefahr.“¹⁷

Da sich die Performancekünstler*innen in den existenziellen liminalen Performances dafür entscheiden, ihr Leben zu riskieren, wird in der vorliegenden Arbeit von Risiko gesprochen.

Eine weitere, ausgesprochen relevante begriffliche Besonderheit soll an dieser Stelle hervorgehoben und begründet werden. Üblicherweise ist im Zusammenhang mit Performances in der Forschungsliteratur die Rede von Akteuren und Zuschauern. In vorliegender Dissertation wird nicht nur die feminine, maskuline und/oder Mehrgeschlechtlichkeit der erwähnten Personen durch einen * ergänzt, sondern auch inhaltlich genauer definiert, um welche Personengruppe es sich handelt. So wird anstelle der Begriffe „Zuschauer*in“ oder „Rezipient*in“ das Wort „Teilnehmer*in“ verwendet, um die teilweise aktive Partizipation an den existenziellen Performances zum Ausdruck zu bringen. Denn die Teilnehmer*innen bleiben in einigen der existenziellen Performances nicht passive Zuschauer*innen oder lediglich wahrnehmende Rezipient*innen, sondern sind aktiver Part des Geschehens. Des Weiteren wird anstelle von „Akteur*innen“ das Wort „Performer*innen“ verwendet, da es sich in einigen der existenziellen Performances um passive, nicht selbst agierende, ggf. Anweisungen gebende Künstler*innen handelt.

¹⁷ Luhmann 2003, S. 30-31.

Die Unterscheidung zwischen liminoiden und liminalen Performances wurde bereits mehrfach angedeutet. Da die Differenzierung zwischen „liminal“ und „liminoid“ von grundlegender Bedeutung für diese Dissertation ist, wird darauf im Folgenden separat eingegangen.

Liminal / Liminoid

In seiner Beschreibung der drei Übergangsphasen „Rites de passage“ nutzte der Ethnologe Arnold van Gennep bereits 1909 den Begriff „liminal“ um einen räumlichen Übergang zu beschreiben.

„Van Gennep, der Vater der formalen Prozeßanalyse, benutzte zur Beschreibung der drei Phasen des Übergangs von einem kulturell definierten Zustand oder Status zum anderen zwei verschiedene Begriffsreihen. Zur Bezeichnung der rituellen Phasen bediente er sich hauptsächlich der Begriffe *Trennungs-*, *Schwellen-* und *Angliederungsphase*; zur Bezeichnung räumlicher Übergänge hauptsächlich der Begriffe *präliminal*, *liminal* und *postliminal*.“¹⁸

Der Ethnologe Victor Turner nahm in seiner Ritualforschung Bezug auf van Gennep und befasste sich insbesondere mit der mittleren Schwellenphase und der Liminalität, d.h. einem ambiguen Zwischenzustand.

„Während der mittleren Phase, die van Gennep *Schwellen-* bzw. *Umwandlungs- oder auch liminale Phase* (von lat. limen = Schwelle) nannte, durchläuft das rituelle Subjekt eine Zeit oder einen Bereich der Ambiguität, eine Art sozialen Zwischenstadiums.“¹⁹

Im Ritus befinden sich die Teilnehmer*innen somit in einem liminalen Zustand, in einem Zwischenstadium, in dem sie weder hier noch da, weder dies noch das sind. Ihnen ist keine soziale Rolle eindeutig zugewiesen. Diesen Zwischenzustand durchlaufen auch die Teilnehmer*innen einer Performance während des Zeitraums, in dem diese stattfindet. Dabei befinden sich gleichermaßen die Performer*innen (die normalerweise die Akteur*innen sind) und die Teilnehmer*innen (als der gewöhnlich passive Part) in einem Zwischenstadium. Im Unterschied zum Ritual definiert sich der Zwischenzustand allerdings weniger durch die soziale Rolle, da diese sich für Performer*innen und Teilnehmer*innen nicht ändert, sondern vielmehr a) zeitlich, b) räumlich und vor allem c) verhaltenstechnisch.²⁰

18 Turner 1989, S. 159.

19 Turner 2009 (1989), S. 35.

20 Die soziale Rolle im Sinne von Künstler*in vs. Kunstrezipient*in bleibt in und durch die Performance unverändert. Es kommt in einigen Performances jedoch zu einer Auflösung der Rollenzuweisung, wenn es darum geht, wer sich aktiv und wer sich passiv verhält. Diese Auflösung kann eine starke Verunsicherung und Liminalität erzeugen. Siehe hierzu Kap. 2.1.2 und 2.1.3.

a) Zeitlich befinden sich alle Teilnehmenden in einem Zwischenzustand, da sie während der Dauer der Performance in einem gemeinsam erlebten Zeitraum der Gegenwart anwesend sind. Oder in Turners Worten: Es handelt sich um „eine *Schwelle (limen)*, an der die Vergangenheit für kurze Zeit negiert, aufgehoben oder beseitigt ist, die Zukunft aber noch nicht begonnen hat – einen Augenblick reiner Potentialität, in dem gleichsam alles im Gleichgewicht zittert.“²¹

b) Räumlich befinden sich die Teilnehmer*innen und der/die Performer*in in der Regel in einem dem Alltag enthobenen Raum, der dem Kunstkontext zugeordnet ist, d.h. in einer Galerie, Kunstinstitution o.Ä. Es gibt wenige Ausnahmen, wie die Performance von James Lee Byars „*The Play of Death*“, die auf einem Domplatz stattfand.²² Während der Dauer der Performance entsteht zusätzlich durch die Gemeinschaft der Zusammenkunft zum Zwecke des Erlebens ein immaterieller Zwischenraum, der nur solange anhält, wie die Performance andauert. Innerhalb dieses Zwischenraumes bewegen sich die Teilnehmer*innen wie in einer transitorischen Kapsel.

c) Verhaltenstechnisch befinden sich die Teilnehmer*innen und Performer*innen in einem experimentellen Spielraum, in dem sie Verhaltensweisen ausprobieren können (oder manchmal müssen), die ihnen sonst nicht zueigen sind. „Mit anderen Worten, in der Liminalität ‚spielen‘ die Menschen mit den Elementen des Vertrauten und verfremden sie. Und aus den unvorhergesehenen Kombinationen vertrauter Elemente entsteht Neues.“²³

Im Zusammenhang mit den existenziellen Performances, die sich inhaltlich mit der Sterblichkeit befassen, besteht noch eine weitere Ebene, auf der ein Zwischenzustand entsteht. Reflektorisch befinden sich Performer*innen und Teilnehmer*innen durch die Bewusstwerdung der Sterblichkeit zwischen Leben und Sterben. Sie können sich und andere als gleichermaßen gegenwärtig-lebendig und als vergänglich-sterbend wahrnehmen.

Kennzeichnend für die Liminalität ist insbesondere ein Zustand des Ambivalenten.

„Die Liminalitätsphase ist dabei hochgradig ambivalent. Gegenüber der vorherigen Struktur stellt sie als Ab-Grenzung eine vergleichsweise rigide und zudem irreversible Grenzziehung ohne Umkehrmöglichkeit dar. Gegenüber der neuen Struktur bildet sie eine zu dieser hin durchlässige, ja geradezu auf sie hinauslaufende Zone des Übergangs, ist Schwelle, Zwischenraum und Passage beim Durchlaufen eines Rituals.“²⁴

21 Turner 2009 (1989), S. 69.

22 Linares ist der Auffassung, Performancekunst sei „in der natürlichen Alltagswelt“ verortet und erfordere „keine spezifisch ästhetische Einstellung gegenüber dem Werk“, Linares 2014, S. 7. Dies sieht die Verfasserin allerdings anders. Eine in der Regel im räumlichen Kunstumfeld stattfindende Performance ist nicht Teil des Alltags, sondern findet im künstlich erzeugten, künstlerischen Umfeld statt.

23 Turner 2009 (1989), S. 40.

24 Parr 2008, S. 21.

Die hier beschriebene Ambivalenz lässt sich ebenso auf die existenzielle Performancekunst übertragen. Die an ihr Teilnehmenden können verändert und transformiert aus der erlebten Performance hervorgehen. In Kapitel 2.2 wird darauf im Detail eingegangen.

Victor Turner unterscheidet innerhalb der Schwellen- bzw. Umwandlungsriten liminoide von liminalen Zuständen.²⁵ Interessanterweise wurde jedoch in der sich auf Turner beziehenden Forschung (bspw. von Erika Fischer-Lichte) vor allem die von ihm beschriebene Liminalität rezipiert ohne auf das Liminoide einzugehen.

Im Wesentlichen unterscheiden sich laut Turner beide Phänomene wie folgt:

Liminale Phänomene sind notwendig, ernst, kollektiv und zyklisch, d.h. sie beziehen sich auf kalendarische, biologische und sozialstrukturelle Rhythmen. Sie treten an sogenannten natürlichen Brüchen von Prozessen auf. Typologisch sind die liminalen Phänomene objektiv-sozial gepolt.

Liminoide Phänomene sind dagegen freiwillig, spielerisch, meist individuell hervorgebracht (z.B. von Künstlern) und nicht zyklisch. Sie entstehen häufig im Kontext der Freizeit und sind fragmentarischen und experimentellen Charakters. Die liminoiden Phänomene sind in typologischer Hinsicht am persönlich-psychologischen Pol.²⁶

Im konkreten Bezug auf die existenzielle Performancekunst wird bereits anhand dieser groben Einordnung deutlich, dass eine künstlerische Performance eher doch als liminoides Phänomen gelten müsste, welches nicht zyklisch, sondern in der Regel einmalig stattfindet und (zumindest für die Teilnehmer*innen) eher im spielerisch-freizeitlichen Kontext anzuordnen ist.

Turner zufolge bestehen in komplexen Gesellschaften liminale und liminoide Phänomene parallel.²⁷ Er führt diesen Gedanken leider nicht weiter fort. „Offen gesagt, befinde ich mich hier noch immer in der Phase der Exploration. Ich hoffe aber, diese von mir aufgerollten groben, beinahe mittelalterlichen Karten von den unbekannten liminalen und liminoiden Regionen [...] irgendwann einmal präziser zeichnen zu können.“²⁸

Die vorliegende Dissertation beansprucht für sich exemplarisch an den untersuchten Performances die unbekannten Regionen der von Turner ausgerollten Karten neu zu

25 Vgl. Turner 2009 (1989), S. 82-86.

26 Vgl. Turner 2009 (1989), S. 82-86.

27 Vgl. Turner 2009 (1989), S. 86.

28 Turner 2009 (1989), S. 87-88.

beleuchten und schlägt eine detaillierte Kartierung auch der Zwischenfelder von liminoiden und liminalen Regionen vor. Denn im performativen Umgang mit dem Sterben ergibt sich eine Besonderheit: Der *per se* liminoide Performanceakt kann nochmals in einerseits das liminoide Spiel mit dem Sterben und andererseits den liminalen Ernst, bei dem das reale Risiko zu sterben eingegangen wird, eingeteilt werden. So ergibt sich eine Art Hybrid-Form einer liminoiden Performancekunst, die – je nach Ausprägung der spielerischen oder ernsten Elemente – in liminoide oder liminale Kategorien eingeordnet werden kann. Bevor die hier beschriebene Differenzierung in Bezug auf die Performancekunst Anwendung findet, wird einleitend ein Überblick zum Bewusstsein von Sterblichkeit in der Gesellschaft und der Kunst seit 1970 gegeben, da dies der für die in dieser Arbeit untersuchte Performancekunst relevante Zeitraum ist.

1.2 Sterblichkeitsbewusstsein in der gegenwärtigen Kunst und Gesellschaft

Weshalb insbesondere die Performancekunst geeignet sein könnte, nicht nur ein Bewusstsein von Sterblichkeit zu evozieren, sondern auch eine tiefgreifende und längerfristige Auseinandersetzung damit erzeugen könnte, soll anhand einer Kontrastierung zum Umgang mit Sterblichkeit in der gegenwärtigen Gesellschaft und der Bildenden Kunst untersucht werden.

Daher wird dieses Kapitel einen Überblick zum Sterblichkeitsbewusstsein in der gegenwärtigen Gesellschaft und Kunst geben, bevor der Themenfokus auf die Performancekunst in dieser Arbeit näher begründet wird. Des Weiteren dient dieses Eingehen auf den gesellschaftlichen Umgang mit dem Sterben dem tieferen Verständnis des künstlerischen und gesellschaftlichen Umfelds, in welchem die nachgehend untersuchten Performances entstanden sind.

Das Nachdenken über die Sterblichkeit ist seit jeher Bestandteil der menschlichen Reflexion. Relevant ist im Kontext dieser Arbeit insbesondere die Unterscheidung zwischen Tod und Sterben. Während der Tod eine Grenze, ein fixer Zeitpunkt am Ende des Lebens ist, passiert das Sterben prozesshaft über einen nicht definierbaren Zeitraum hinweg und gilt daher eher als Schwelle denn als Grenze. Dennoch werden die Begrifflichkeiten Tod und Sterben, trotz offensichtlicher semantischer Unterscheidung, nicht immer trennscharf voneinander separiert genutzt. So werden beide Begriffe häufig synonym verwendet. Dies erleichtert das Sprechen über das Sterben nicht.²⁹

„Sprechen über den Tod ist offenkundig ebenso unmöglich wie unvermeidbar. Das Gleiche gilt nicht für das Sterben. Das Sterben ist ein Teil des Lebens, es wird erlebt und über es wird gesprochen, nicht zuletzt von den Sterbenden selbst.“³⁰ Während das Sprechen über den Tod stets ein Sprechen über das Ungewisse ist, ist das Sprechen über das Sterben und das Erleben des Sterbens möglich. Der eigene Tod dagegen ist nicht erlebbar. Jankélévitch weist darauf hin, dass es kein „ich sterbe“ geben kann:

„Für mich gibt es eigentlich nicht wirklich meinen Tod – oder vielmehr; ich sterbe nur für die anderen, niemals für mich selbst, so wie ich auch allein den Tod des anderen kenne, den der andere selbst nicht kennt. In einem Wort: was uns also eine unmögliche Verbindung zu sein scheint, ist der Indikativ Präsens und die erste Person Singular. Oder

²⁹ In der vorliegenden Dissertation geht es um den Prozess des Sterbens, nicht um den Tod. Genauer definiert wird das hier zugrunde liegende Verständnis von Sterben als Prozess in Kapitel 1.2.1.

³⁰ Wils 2012, S. 124.

anders ausgedrückt, was aber letzten Endes dasselbe bedeutet: diese Verbindung kommt mir wie etwas sehr Natürliches vor, doch kann ich sie nicht tatsächlich leben.“³¹

Des Weiteren wird das Sterben als Teil des Lebens verstanden, ein Prozess, der als Konstituente genuin zum Leben gehört, sobald man in dieses tritt. Dieser Gedanke ist so alt wie die Philosophie selbst und zieht sich seither durch das Denken all derer, die sich mit dem Sterben befassen:

„Das Christentum hat die traditionellen Gedankengänge des gesunden Menschenverstandes und der stoischen Philosophen zur ‚Abtötung‘ des Menschen von Geburt an auf eigene Rechnung und auf seine Weise wiederaufgenommen. ‚Mit der Geburt beginnen wir zu sterben, und das Ende setzt mit dem Anfang ein‘ (Manlius) – ein Gemeinplatz, dem man beim Heiligen Bernhard und bei Pierre de Bérulle ebenso begegnet wie bei Montaigne.“³²

Der Philosoph Jankélévitch denkt diesen Gedanken noch weiter und deutet ihn positiv aus:

„Der Lebende beginnt schon am Tag seiner Geburt zu sterben und setzt dann Tag für Tag und Minute für Minute seine tägliche Abtötung fort bis zum Gnadenstoß des Todes im eigentlichen Sinne. [...] **Impegit in vitam mors et inclusit intra se vita mortem, et absorpta est mors a vita**‘ ([Übersetzung im Original, Anm. der Verfasserin:] Hineingeworfen in das Leben ist der Tod, und es enthält das Leben den Tod in sich, und verschlungen ist der Tod vom Leben.) [Aber:] Aus dem Werden ein sterbendes Leben zu machen bedeutet, nur die Hälfte der Wahrheit zu betrachten und im Altern einen einfachen und adialektischen Vorgang zu sehen, bei dem die Abtötung den Tod allmählich bloßlegt. [...] Das Leben, das in einem fortwährenden Sterben begriffen ist, ist zugleich auch in einem ständigen Geborenwerden begriffen; wir nannten es eine regressive Progression; wie der Funke des Augenblicks, der die kleinste Einheit ist, ist das Leben erscheinendes Verschwinden, oder umgekehrt: die Erscheinung wird vom Verschwinden unablässig erschwert; denn die Erscheinung erscheint nur in ihrem Verschwinden.“³³

Zwar ist das Sterben als Prozess von Beginn an im Leben verankert, doch enthält es ebenso das Neue, und, mehr noch: Es bedingt sogar das Leben bzw. die Wahrnehmung des Lebens als solches. Daraus ließe sich schließen, dass ein Bewusstsein von Sterblichkeit auch die Lebendigkeit bewusster macht.

Thomas Macho, der sich als Kulturwissenschaftler in mehreren bedeutenden Publikationen mit dem Tod und dem Sterben befasste, führt die Überlegung aus, der Tod in unserer gegenwärtigen Gesellschaft sei zum persönlichen sinnstiftenden Moment geworden:

„Das Wissen um die Sterblichkeit ist keine *unkorrigierbare Annahme*, kein Universale sozialer Welten, sondern ein *Paradox*, ein Widerspruch, der mit einer unzweifelhaften Gewißheit von Lebensformen kollidiert: der Überzeugung vom konstitutiven Junktim zwischen Personen und Körpern. Womöglich wollen wir uns nur von diesem Paradox erlösen, indem wir den Tod zur *condition humaine* erklären; zum Keim unserer

31 Jankélévitch 2005, S. 44.

32 Ariès 2005, S. 123.

33 Jankélévitch 2005, S. 238-239.

Individualität, zur Nachtseite unserer Bestimmung, zum Siegel unserer Freiheit und Geschichte, zum Preis unserer Natürlichkeit, zum *incurrigible faith* unserer Lebenswelt.“³⁴

Bezugnehmend auf Machos Veröffentlichung „Die neue Sichtbarkeit des Todes“ schreibt Sykora:

„Mit diesen Gefahren verbinden sich Vorstellungen einer plötzlichen kollektiven Sterblichkeit. Die Rhetorik einer ‚neuen Sichtbarkeit des Todes‘ macht andererseits die moderne Massengesellschaft mit ihrer Zuspitzung des Individualismus für eine zunehmende Thematisierung des individuellen Todes verantwortlich. Demnach schöpfe das moderne Subjekt den Sinn eines Lebens erst aus dem Bewusstsein seiner existenziellen Gefährdung, und der Lebenssinn erfülle sich mit seinem unvergleichlichen, einmaligen Tod. Eine postmoderne, globalisierende Sichtweise apokalyptischen Ausmaßes verschwistert sich so mit einer modernen mikroskopischen Sicht auf das Individuum. Beide spiegeln – durchaus alte – Vorstellungen einer permanenten Vergegenwärtigung des Todes im individuellen wie kollektiven Leben: *memento mori*.“³⁵

Das postmoderne „Memento Mori“ liegt offenbar zugleich in einer kollektiven Vergegenwärtigung der Sterblichkeit – beispielsweise durch die stets präsente Gefahr von Terroranschlägen weltweit – und in dem Wunsch nach einem individuellen Tod begründet. Inwiefern jedoch ein Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit wirklich vorhanden ist oder ggf. nur in übertragener Form verarbeitet wird, ist umstritten. Im weiteren Verlauf dieses Kapitels wird näher darauf eingegangen.

Unumstritten scheint die Relevanz des Wissens um den eigenen Tod bei der Wahrnehmung des Sterbens anderer Menschen zu sein. So verdeutlicht Glahn:

„Es ist vielleicht auch nicht so sehr der Tod an sich, der den Menschen im Leben Angst und Probleme bereitet, sondern eher das Wissen um den Tod, das Wissen um die eigene Endlichkeit.

Das Wissen um die eigene Sterblichkeit ist dem Menschen als einzigem unter allen Lebewesen eigen. In keiner anderen Lebenssituation wird diese Unausweichlichkeit dem Menschen so sehr vor Augen geführt wie im Prozess des Sterbens; zunächst in der Beobachtung des Sterbens Anderer und letztendlich in der Erfahrung des eigenen Sterbens. Allein durch die Wahrnehmung des Sterbens Anderer erlangen wir unser Wissen über den uns selbst bevorstehenden Tod. Gleichzeitig ist aber auch ein reflexives Wissen über die uns eigene Sterblichkeit notwendig, um den Tod Anderer überhaupt als das zu begreifen, was er ist. Also: Wenn ich andere Sterbende beobachte, erlange ich Wissen über das Sterben und den Tod. Damit dieses Wissen für mich Bedeutung haben kann, muss ich aber von mir selbst wissen oder zumindest annehmen, dass ich sterblich bin.“³⁶

Die potenzielle Ermöglichung existenzieller Performancekunst, ein Bewusstsein von Sterblichkeit zu evozieren, indem der/die Rezipient*in mit der Möglichkeit des Todes des Performers konfrontiert wird, kann somit eine große Bedeutung für die Rezipient*innen

34 Macho 1987, S. 172.

35 Sykora 2009, S. 18.

36 Glahn 2010, c 2010, S. 93.

haben. Selbst wenn der/die Performer*in während der Performance nicht stirbt, wird doch an die Möglichkeit des Todes erinnert, an die des/der anderen und an die eigene. Existenzielle Performancekunst kann somit ein Mittel sein, sich mit der Sterblichkeit auseinanderzusetzen, was mitunter von großer Relevanz ist in unserer Gesellschaft, die versucht, das Sterben aus dem Bewusstsein zu verdrängen.

In der Forschungsliteratur über das Sterben und den gesellschaftlichen Umgang damit herrscht Uneinigkeit darüber, ob der Tod und das Sterben noch ein gesellschaftliches Tabu sind und in welcher Form die Menschen sich heute überhaupt mit der Sterblichkeit auseinandersetzen.

Der bekannteste Vertreter der Verdrängungsthese ist Philippe Ariès. In seiner Studie „Geschichte des Todes“ vertritt er die Auffassung, die Gesellschaft habe den Tod ausgebürgert.³⁷ Darüber hinaus werde auch nicht mehr getrauert: „Das zweite große Ereignis in der zeitgenössischen Geschichte des Todes ist die Verweigerung und Abschaffung der Trauer.“³⁸

Salis Gross, die eine ethnologische Studie zum Sterben im Altersheim verfasste, bezeichnet den Tod als

„die grösstmögliche der uns treffenden Kränkungen. Deshalb wird das Wissen um die Sterblichkeit immer wieder daran gehindert, einen ihrer Bedeutung adäquaten Platz im Bewusstsein anzunehmen. Dass wir nicht wissen, ob es einen solchen adäquaten Platz überhaupt gibt und wie dieser Platz auszusehen hat oder was ‚adäquat‘ in diesem Zusammenhang bedeuten könnte, belegt wiederum die Logik der Verdrängung.“³⁹

Quast unterstreicht diese Auffassung der Schwierigkeit, dem Tod einen adäquaten Platz im Bewusstsein zu geben, mit den simplen Worten: „Mit unserer Vergänglichkeit und dem Tod beschäftigen wir uns nicht gern. Vielleicht abstrakt, vielleicht wissenschaftlich aufgeklärt. Möglichst jedoch nicht auf einer persönlichen Ebene.“⁴⁰ Sobald es um das ganz persönliche Sterben und den damit u.U. einhergehenden körperlichen Details wie Verfall, Krankheit, dem Verbleiben des Körpers nach dem Tod etc. geht, weichen viele Menschen lieber aus. Dies verdeutlicht z.B. der Tiefstand an vorhandenen Organspendeausweisen in Deutschland⁴¹.

37 Vgl. Ariès 2005, S. 716.

38 Ariès 2005, S. 736.

39 Salis Gross 2001, S. 26.

40 Quast, Tobias A. J. 2012, S. 10.

41 Pratschke, Johann: „Wir identifizieren zu wenige potenzielle Organspender“, 15.01.2018, http://www.deutschlandfunkkultur.de/transplantationsarzt-zu-negativrekord-bei-spenderzahlen-wir.2165.de.html?dram:article_id=408368, zuletzt aufgerufen am 09.05.2018.

Im Bereich der medizinischen Wissenschaft und der Medizinethik gibt es seit einigen Jahren große Diskurse darüber, wo genau die Grenze zwischen Leben und Tod gezogen werden kann und muss. Im Kontext der Organtransplantation bedarf es einer Definition des genauen Todeszeitpunktes. Wie schwierig eine solche Grenzziehung sich jedoch gestaltet, betont u.a. Ahn:

„Die Konzepte ‚Leben‘ und ‚Tod‘ ebenso wie der Prozess des Sterbens als Übergang vom Leben zum Tod und Postmortalität als ein nachtodlicher Zustand stellen keine Universalien im Sinne von Konstituenten einer *conditio humana* dar; vielmehr müssen sie als kulturell gewachsene Kategorien betrachtet werden, denen Grenzziehungen (lebend – sterbend – tot – postmortal) zugrunde liegen, die von historischen und lokalspezifischen, somit also kontingenten Wissensordnungen abhängen und die in sozialen Aushandlungsprozessen, d.h. durch gesellschaftliche Praktiken, erst als solche hervorgebracht werden. Sie sind daher gesellschaftlich konstruiert.“⁴²

So gilt aktuell zwar der Hirntod als Todeskriterium, jedoch weist Birnbacher darauf hin, dass „das Hirntodkriterium – das Kriterium des vollständigen und irreversiblen Erlöschens aller Hirnfunktionen – in den verschiedenen Kulturen in ganz unterschiedlichem Maße akzeptiert [wird].“⁴³ Zudem ist das Hirntodkriterium seit seiner Einführung 1968 stark umstritten, nicht zuletzt, da die Diagnostik in verschiedenen Ländern unterschiedlich gehandhabt wird.⁴⁴

Mindestens ebenso umstritten ist der Punkt der Sterbehilfe in Gesellschaft, Politik, Medizin und Ethik. Das Bedürfnis der individualisierten Gesellschaft selbstbestimmt zu sterben, ist gewachsen, wirft jedoch eine Menge ethischer Fragestellungen und Problematiken auf, die an dieser Stelle nicht annähernd angemessen behandelt werden können. Fest steht: „Heute [...] sterben wir nicht mehr in Rollen oder nach tradierten Vorgaben, sondern: als selbstbestimmte Individuen.“⁴⁵ Und zugleich ist es nach wie vor eine unbestreitbare Tatsache, dass das Sterben allen Menschen gemein ist, jeden betrifft und somit auch gesellschaftlich thematisiert werden sollte. Diese Thematisierung des Sterbens in der Gesellschaft fällt jedoch ganz unterschiedlich aus.

Mellor vertritt die Meinung, der Tod sei kein Tabu mehr, jedoch eine versteckte Tatsache:

„It is no longer the case that death is a taboo subject either in society generally or in sociology in particular. [...] Nevertheless, although death is not a forbidden subject, it remains a hidden one in the sense that it is generally sequestered from public space. [...] I suggest that this danger ought to direct our attention to the more widespread sequestration of death from the public domain, the *absence* of considerations of death from social life.

42 Ahn et al. 2011, S. 26.

43 Birnbacher 2012, S. 22.

44 Vgl. <http://www.drze.de/im-blickpunkt/organtransplantation/module/hirntodkriterium>, zuletzt aufgerufen am 07.05.2016.

45 Kersting 2012, S. 200..

Consequently, a sociological consideration must reflect upon, and attempt to explain, the apparent contradiction between the *absence* and *presence* of death in contemporary society.“⁴⁶

Das Sterben ist in unserer (alternden) Gesellschaft gegenwärtig, allerdings ist es aus der direkten Wahrnehmung und dem gemeinsamen Erleben ausgegliedert worden. Gestorben wird einsam in den Palliativabteilungen der Krankenhäuser, nicht mehr in der familiären Gemeinschaft zuhause.⁴⁷ So besteht die Furcht vor dem Sterben auch überwiegend in der Furcht vor dem Alleinsein, dem Alleinsterben, betont der Psychologe Ochsmann:

„Todesfurcht hat demnach keinen biologischen Ursprung; sie ist sozial, kulturell und historisch bedingt. So läßt sich beispielsweise ein Zusammenhang zwischen der zunehmenden Furcht vor Tod und Sterben und der Industrialisierung herstellen. Der in der Gesellschaft wachsende Individualismus erhöht das Bewußtsein des Selbst und nährt zugleich die Todesfurcht. Gesellschaften, die der Individualität eine kulturelle Priorität zuweisen, intensivieren die Furcht vor Tod und Sterben. Denn damit kommt es zur Vereinzelung des Menschen, der früher in der Gemeinschaft aufgehoben war: Sterben wird zur letzten Form der Einsamkeit. Der soziale tritt vor den biologischen Tod. Die Furcht vor der Einsamkeit verbindet sich mit der vor dem Tod.“⁴⁸

Salis Gross verweist darüber hinaus auf das Fehlen von Anhaltspunkten, wie man sich der eigenen Sterblichkeit gegenüber verhalten solle, wenn Religion und Glaube keine Rolle spielten.⁴⁹

Möglicherweise ist der Tod sowohl zu einer abwesenden, gesellschaftlichen Randfigur geworden, als auch eine stets anwesende Tatsache, die sich lediglich in neuen Formen der Sichtbarkeit manifestiert hat. Unsere Gesellschaft befindet sich in Bezug auf das Sterben in einem ambigen Zwischenzustand, in der das Sterben einerseits aus dem Bewusstsein und der Öffentlichkeit ins Verborgene verschoben wird und andererseits auf eine übertragene Weise sichtbar wird, indem es in den Medien teils überpräsent ist. Wie Salis Gross beschreibt, schließen sich diese beiden Arten des Umgangs mit Sterben und Tod nicht aus, sondern gehören sogar gewissermaßen zusammen:

„Die gleichzeitige Verdrängung des Todes und seine ubiquitäre Darstellung in unserem Alltag – als Angst, als Sehnsucht, als Gefahr und als Gegenstand unzähliger Bilder – schliessen [sic] sich in diesem Fall nicht aus. Im Gegenteil: sie bedingen sich sogar. Verdrängung und Allgegenwärtigkeit der Endlichkeit von Existenz sind Kehrseiten der einen Medaille.“⁵⁰

46 Mellor 1993, S. 11.

47 Vgl. Ariès 2005, S. 730 und Vgl. Gross et al. 2010, c 2010, S. 25.

48 Ochsmann 1991, S. 122.

49 Vgl. Salis Gross 2001, S. 29.

50 Salis Gross 2001, S. 37.

Insofern ist Cornelia Klinger zuzustimmen, dass es sich im Grunde weniger um eine Verdrängung des Todes handelt, sondern vielmehr um eine Verlagerung oder Verschiebung desselben.⁵¹ Der Tod wird „outgesourct“ – verwandelt und verschoben. Hahn und Hoffmann sprechen von „speziellen Subsystemen“, in die das Bewusstsein den Tod aus dem Alltag heraus verschiebt.⁵² Zugleich findet im Bereich der Medien Fernsehen und Internet eine allgegenwärtige Präsenz des Todes und der Toten statt: „Wenn man die mediale Landschaft unvoreingenommen in den Blick nimmt, dann sieht man überall Tod, Tote, Sterben, Mord, Selbstmord, tödliche Unfälle und Untote. So viel inszenierten Tod wie heute hatte wohl bis in die unmittelbare Gegenwart kaum ein Mensch zu verkraften.“⁵³

Hans Belting zufolge ersetzen Bilder des Todes und der Toten, speziell im Fernsehen, die nicht oder nur schwer erträglichen Bilder des Todes in unserer Lebenswirklichkeit.⁵⁴ Er geht noch weiter: „Wir leben in einer Medienwelt, in der im Grunde *alle* Bilder Tote repräsentieren. Man kann zwischen Bildern von Lebenden und Bildern von Toten nicht mehr sicher unterscheiden.“⁵⁵ Thomas Macho, im Gespräch mit Belting, gibt zu bedenken:

„Heute jedoch ist es vollkommen normal, dass im täglichen Hauptabendprogramm die Sektion einer Kinderleiche ausgestrahlt wird [...]. Diese Bilder gehören zum tagtäglichen Programm. Ob darin wirklich eine neue Sichtbarkeit des Todes oder des Toten zum Ausdruck kommt, oder ob sich hingegen vielmehr deren Unsichtbarkeit vollendet, ist tatsächlich die noch offene Frage und ein Punkt, an dem ich noch unsicher bin [...].“⁵⁶

Während also auf der einen Seite im Verborgenen gestorben wird, gibt es auf der anderen Seite ein großes Interesse an fiktionalen „lebenden Toten“ bspw. in Gestalt von Vampiren und Untoten (die Verfilmungen „Interview mit einem Vampir“ (1994), „Six Feet Under – Gestorben wird immer“ (2001), „Twilight – Biss zum Morgengrauen“ (2008), „The Walking Dead“ (2010) etc.).

Sykora spricht in diesem Zusammenhang von einer „Modifikation der Todesvorstellungen“: Anstelle der „Verkörperungen des Schlafes in Gestalt des jugendlichen Hypnos“ brächten die Todesvorstellungen nun „Ästhetisierungen mit sich, die den Tod von nun an nicht als hässlichen Knochenmann und Endpunkt der Verwesung, sondern als ephebenhaft schöne Gestalt des erwachenden Lebens in Erscheinung treten lassen.“⁵⁷

51 Vgl. Klinger 2009, S. 9.

52 Vgl. Hahn und Hoffmann 2009, S. 132.

53 Englhart 2013, S. 159.

54 Vgl. Macho und Belting 2007, S. 251-252.

55 Macho und Belting 2007, S. 250-251.

56 Macho und Belting 2007, S. 250-251.

57 Sykora 2009, S. 103.

In einem Gespräch zwischen Belting und Macho über die (Un-)Sichtbarkeit des Todes wird gleichermaßen von fiktiven, inszenierten Bildern von Toten und authentischen Bildern wirklich toter Menschen gesprochen, ohne dass eine dezidierte Trennlinie gezogen wird. Tatsächlich fällt es sowohl im Fernsehen als auch im Internet zunehmend schwer, als Zuschauer*in unterscheiden zu können, ob es sich wirklich um eine Leiche oder eine/n tot spielende/n Schauspieler*in handelt. Nachrichtenredaktionen stellen mittlerweile eigene Rechercheteams zur Verifizierung von Bildern zusammen, um keiner Fälschung zu unterliegen.

Zuschauer*innen zeitgenössischer Medien werden von Bildern toter Menschen überflutet – sowohl von inszenierten Toten in zahlreichen Serien als auch von realen Aufnahmen toter Menschen im Mittelmeer oder in Kriegsgebieten. In diesem Zusammenhang wäre eine Untersuchung über das Sehverhalten der Medienkonsument*innen im Hinblick auf die Unterscheidung von fiktiven und realen Toten interessant. Welchen Einfluss dieses Übermaß an Totenbildern, fiktiv und real, psychologisch auf die Menschen hat, wurde bisher bspw. in der australischen Sozialpsychologie erforscht.⁵⁸

Nicht nur der/die Nachrichtenguckende wird mit Leichenbildern konfrontiert, auch der/die Videosehende kann bspw. auf Social-Media-Kanälen wie Youtube unmittelbar dabei zusehen, wie Menschen sterben und hingerichtet werden. Welches Ausmaß die Leichtfertigkeit im Umgang mit öffentlichen Medien wie Youtube nehmen kann, zeigt das Beispiel eines jungen Paares in Nordamerika, das im Juni 2017 in einem risikoreichen Stunt für ihren Youtube-Kanal den Tod von Pedro Ruiz verursachte: Mona Lisa Perez schoss auf ihren Freund Pedro, der eine gebundene Enzyklopädie vor der Brust hielt, um die Kugel am Eindringen zu hindern. Das Video sollte mehr Klicks auf Youtube bringen. Der Stunt misslang allerdings und Pedro starb vor den Augen des gemeinsamen Kindes.⁵⁹ Die Aktion hat auf den ersten Blick Gemeinsamkeiten mit einigen der im Folgenden vorgestellten existenziellen liminalen Performances, wie z.B. „Shoot“ von Chris Burden. Allerdings ist von den Performancekünstler*innen nicht bekannt, dass sie ihr Leben wissentlich riskierten, um berühmter zu werden. Zudem handelt es sich bei der Aufnahme der Youtuber nicht um eine als Kunst deklarierte Aktion, sondern um das private Veröffentlichen riskanter Handlungen.

58 Vgl. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3392964>, zuletzt aufgerufen am 16.04.2018. Die dort erwähnte PhD von Ilan Dar-Nimrod „Viewing Death on Television Increases the Appeal of Advertised Products“ (2012) sei bei Interesse zur Lektüre empfohlen, da in dieser Arbeit leider nicht detaillierter darauf eingegangen werden kann.

59 Vgl. Foster, Ally: „Mum pleads guilty to fatally shooting boyfriend in Youtube stunt“, 20.12.2017, <http://www.news.com.au/world/north-america/mum-pleads-guilty-to-fatally-shooting-boyfriend-in-youtube-stunt/news-story/8dc9e2647839bfe0f167784b61fc5269>, zuletzt aufgerufen am 24.01.2018.

Die Konfrontation mit dem Sterben wird in den Medien ganz offensichtlich gesucht. Quast spricht von „Death sells“ und sieht in der fiktiven Auseinandersetzung mit Sterben vor allem ein Mittel zur Überwindung der Sterblichkeit:

„Das ehemals jenseitige Heilsversprechen ist heute ins Leben übersetzt worden, wo es nun von Werbeversprechen abgelöst wird. Finales Ziel ist der Tod des Todes, solange noch nicht in der Realität, so doch wenigstens im Kopf. Eine Armada von fantastischen Wesen und übernatürlich begabter Menschen rückt heute bereits in Filmen und Büchern dem Tod auf den Leib – auch die Unterhaltungsindustrie hat den menschlichen Wunsch nach einer Todesüberwindung gewinnbringend für sich entdeckt. ‚Sex sells‘ war gestern. Die Unsterblichkeit ist zum Greifen nah. Das finale Glück steht quasi vor der Tür. Dies lassen sich viele Menschen nicht mehr von einer Religion versprechen, dies suggerieren Werbung und Entertainment. Death sells.“⁶⁰

Quast zufolge gehe es der Gesellschaft um eine Abschaffung des Todes. Totenkopf und Skelett, einst mahnende Symbole der Sterblichkeit, seien heute zu inflationär gebrauchten Modeaccessoires verkommen.⁶¹ Interessant ist sein Gedanke zur Umwandlung des Todessymbols in die Todeserzählung, womit er sich vorrangig auf die TV-Serie „Six Feet Under“ bezieht.

„Das Resultat ist eine Pragmatisierung der Vergänglichkeitsdarstellung, die bereits in der Aufklärung beginnt, im 19. Jahrhundert zu einer Verdrängung des Todes aus der Öffentlichkeit durch seine Assoziationen mit Krankheit führt und in unserer Zeit nun ihren vorläufigen Höhepunkt findet: Die Vergänglichkeit des Lebens wird vom Symbol übersetzt in die Erzählung. Es sind daher vielmehr die Toten (und ihre Geschichten) selbst, die den Zuschauern die menschliche Sterblichkeit vor Augen führen sollen. Damit ist es jedoch immer der Tod des anderen, den wir sehen. Nicht unser eigener, der im traditionellen Symbol mitangelegt ist.“⁶²

Was also tun mit dem sogenannten „Todesproblem“?⁶³ Wenn Religion ihre Bedeutung für einen großen Teil der Menschen verloren hat; welche Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit der Vergänglichkeit und welchen Ersatz für Jenseitshoffnungen verbleiben in der Postmoderne?

Womöglich liegt gerade in der medialen Öffentlichkeit eine Möglichkeit, sich selbst mit dem eigenen Tod, nicht nur dem der Anderen, auseinanderzusetzen und gleichzeitig durch das öffentliche Zeigen auch wiederum andere daran teilhaben zu lassen und eine Bewusstmachung der Sterblichkeit zu fördern. Bei der Auseinandersetzung mit der

60 Quast 2012, S. 9.

61 Vgl. Quast 2012, S. 7.

62 Quast 2012, S. 17.

63 Quast 2012, S. 25.

Sterblichkeit geht es letztlich auch darum, einen neuen Blickwinkel auf das eigene Leben einzunehmen und dieses womöglich intensiver zu leben. Die neu gegründete „School of Death“ in Berlin bezeichnet sich als „a club dedicated to the exploration of death as a chance for a deeper understanding of life“.⁶⁴ Seit Oktober 2017 wollen die Teilnehmenden anhand monatlicher öffentlicher Treffen dazu beitragen, den Gedanken ans Sterben bewusster und präsenter zu machen: „Instead of isolating death in neon-lit hospitals, depressing self-help groups or in the distant horror of shocking news or spooky tales, we want to welcome death at our table. Where it sits already anyway.“⁶⁵ Das offene Reden über den Tod und dessen Bedeutung für das Leben findet offensichtlich neue Anhänger: In dem Podcast „Endlich“ setzen sich zwei Frauen, Caro und Susann, gemeinsam mit ihren Gästen mit Themen rund um das Sterben auseinander und helfen auf diese Weise, die Sterblichkeit durch Social Media öffentlicher und bewusster zu machen.⁶⁶ Die Social Media bieten dem Bedürfnis nach Austausch über das Sterben und damit einhergehenden Erfahrungen einen Raum. Auch beispielsweise manche schwerkranke Menschen suchen die Öffentlichkeit, um ihr Sterben publik zu machen, ein Zeichen gegen die Angst zu setzen oder schlichtweg um nicht in Bedeutungslosigkeit zu verschwinden.⁶⁷ Der Psychologe Ochsmann hebt die Relevanz des Bedürfnisses nach Bedeutung hervor:

„Angst vor dem Tod ist deshalb nicht bloß Angst vor der Vernichtung, sondern vor der Vernichtung ohne Bedeutung. Für den Menschen [...] ist es wichtig, im Kosmos eine Spur zu hinterlassen, die Bedeutung hat. Gelebt zu haben oder nicht gelebt zu haben, das muß einen Unterschied ausmachen. Etwas ist nur bedeutungsvoll, wenn es Konsequenzen auch in der Zukunft hat. Und um diese Bedeutung geht es dem Menschen, weil nur sie seine Existenz rechtfertigt.“⁶⁸

Möglicherweise ist das eine Erklärung für die große Beliebtheit der „Körperwelten“-Ausstellungen von Gunther von Hagens in Deutschland und der Bereitschaft vieler, ihren Körper nach dem Tod den „Körperwelten“ zur Verfügung zu stellen. Die Körperspender*innen erhoffen sich offensichtlich ein Stück weit Unsterblichkeit, indem der

64 <https://www.theschoolofdeath.com/>, zuletzt aufgerufen am 09.05.2018.

65 <https://www.theschoolofdeath.com/about-1/>, zuletzt aufgerufen am 09.05.2018.

66 <http://endlich.cc/>, zuletzt aufgerufen am 09.05.2018. Unter dem Punkt „Das mögen wir“ finden sich noch weitere sterblichkeitsbezogene Blogs, Seiten und Podcasts: <http://endlich.cc/das-moegen-wir/>, zuletzt aufgerufen am 09.05.2018.

67 Ein Beispiel ist das Weblog des Schriftstellers Wolfgang Herrndorf, der an einem Glioblastom erkrankte und sich 2013 das Leben nahm. In seinem Blog, den er ursprünglich für seine Freunde schrieb, veröffentlichte er kurz vor seinem Tod auch für alle Anderen seine Gedanken und Ängste. Das Blog wurde auf seinen Wunsch hin auch in Buchform verlegt. Vgl. <http://www.wolfgang-herrndorf.de/>, zuletzt aufgerufen am 28.5.2016. Große öffentliche Aufmerksamkeit wurde auch der Amerikanerin Brittany Maynard zuteil, die sich 29-jährig für den Freitod entschied, nachdem auch sie an einem Hirntumor erkrankte. Ihr Tod löste eine Debatte um das Thema Sterbehilfe aus, da sie sich tödliche Medikamente zur Einnahme verschreiben ließ. Vgl. <http://www.zeit.de/gesellschaft/2014-11/sterbehilfe-maynard-oregon>, zuletzt aufgerufen am 28.5.2016.

68 Ochsmann 1993, S. 121.

eigene Körper nicht verfällt und in den biologischen Kreislauf überführt, sondern dieser konserviert und zur Schau gestellt wird. So liest man auf der extra für die Körperspenden eingerichteten Webseite unter Beweggründen für eine Spende u.a.:

„Wenn der Tag gekommen ist, an dem ich nicht mehr in meinem Körper wohnen kann, ihn verlassen muss - soll er nicht wie ein Stück Fleisch zerfallen! Für meinen Körper gibt es auch nach meinem Auszug noch etwas zu tun. Er kann der Medizin dienen! Egal auf welche Art und Weise.“⁶⁹

In Amerika ist der Tod ebenfalls Gegenstand musealer Verarbeitung und Präsentation: So gibt es in Hollywood seit 1995 das „Museum of Death“, das den (gewaltsamen) Tod in seinen Erscheinungsformen auf morbide Weise zum Bestandteil der Unterhaltungsindustrie werden lässt. Die Beschreibung der Sammlung auf der Homepage des Museums liest sich ausgesprochen skurril:

„Reopened in Hollywood, California, the Museum of Death houses the world’s largest collection of serial murderer artwork, photos of the Charles Manson crime scenes, the guillotined severed head of the Blue Beard of Paris (Henri Landru), original crime scene and morgue photos from the grisly Black Dahlia murder, a body bag and coffin collection, replicas of full size execution devices, mortician and autopsy instruments, pet death taxidermy, and so much more!

Also on display are videos of autopsies and serial killers, the Heaven’s Gate Cult recruiting video, and the infamous Traces (not Faces) of Death video, all real (not re-enacted) death footage.“⁷⁰

Einen weniger effektheischenden, wissenschaftlicheren Ansatz verfolgt dagegen das „Morbid Anatomy Museum“ (MAM) in New York, das 2014 eröffnet wurde. Es gibt Ausstellungen über „The Art of Mourning“, eine beständige „Morbid Anatomy Library“ und verschiedene Workshops. Man setzt sich dort allerdings auch mit spirituellen oder okkulten Themen wie Geistern, Tarot oder Hexen auseinander.⁷¹

Ob im Internet oder einer (medizinisch-wissenschaftlichen) Ausstellung: Die Öffentlichkeit birgt zwar die Möglichkeit, den Tod, die Trauer und die eigene Sterblichkeit zu reflektieren und sich zugleich mit anderen darüber auszutauschen. Diese Auseinandersetzung findet jedoch nicht unmittelbar statt, sondern ist durch die nachträgliche Wahrnehmung (z.B. nach dem Tod eines Angehörigen oder die Plastination für die „Körperwelten“) oder die digitale

69 Vgl. <http://www.koerperspende.de/de/koerperspende/beweggruende.html>, zuletzt aufgerufen am 16.04.2018.

70 <http://www.museumofdeath.net/info>, zuletzt aufgerufen am 29.11.2015.

71 Vgl. <http://morbidanatomymuseum.org/event/tarot-reading-palmistry-and-astrology-with-the-tarot-society-3/>, zuletzt aufgerufen am 29.11.2015.

Aufbereitung (z.B. anhand von Podcasts oder Blogs) gefiltert. Diese Filterung unterscheidet die Auseinandersetzung mit der Sterblichkeit mit jener anhand von Performancekunst.

Zudem geht es in den genannten Ausstellungen um den Tod als einen allgemeinen, alle betreffenden Endpunkt. Die „Körperwelten“ bspw. zeigen Körper nach ihrem Tod. Zwar können Medien wie Fernsehen und Internet auch den Prozess des Sterbens vermitteln und eine unmittelbare Teilhabe am Live-Geschehen global ermöglichen. Sie zeigen Grausamkeiten und gewaltvolles Sterben, können aber ebenso als Mittel der Vermittlung und Auseinandersetzung eingesetzt werden, wie die Sozialwissenschaftlerinnen Simonovic und Laryionava betonen:

„In der Postmoderne unterliegen Privatheit und Intimsphäre einem Paradigmenwechsel, der zu einer Neudefinition der Grenzen führt. In der Öffentlichkeit wird frei über Sexualität, persönliche Gebrechen und Alltagssorgen gesprochen. Was früher ein Ereignis der Intimsphäre war, ist in den vergangenen Jahrzehnten zunehmend öffentlich geworden. Das Private, das Intime rückt ins Zentrum der Aufmerksamkeit und wurde zu einem kontroversen Thema in der heutigen Gesellschaft. [...] Aber nicht nur der Tod und der tote Körper, sondern auch das Sterben tritt aus dem privaten Bereich in die Öffentlichkeit. Das öffentliche Sterben setzt neue Maßstäbe, die über dessen mediale Thematisierung weit hinausreichen. [...] Welche neuen Aspekte bekommt das Sterben, wenn es in der Öffentlichkeit gezeigt wird? Wie wird mit dem in der Öffentlichkeit ‚real‘ gezeigten Sterben umgegangen?“⁷²

Allerdings besteht in der Auseinandersetzung mit der Sterblichkeit durch das Fernsehen oder das Internet eine Distanz, die der/die Rezipient*in durch die Wahrnehmung am Bildschirm einnimmt und diese Form der Konfrontation ist durch den/die Sendende*n gefiltert, indem z.B. eine Bearbeitung, Verfälschung oder ein Schnitt vorgenommen werden kann.

Darüber hinaus birgt das im öffentlichen Raum veröffentlichte Sterben auch die Gefahr des Voyeurismus. Simonovic verweist auf die Zweiseitigkeit des öffentlichen Sterbens: Einerseits werde der Sterbende zum Objekt und vor voyeuristischen Zuschauern degradiert, andererseits passiere das öffentliche Sterben meist freiwillig und werde nicht immer nur zur Unterhaltung gezeigt, sondern oft auch zur Aufklärung.⁷³ Nicht zuletzt verweist sie auf die Geschichte des öffentlichen Sterbens in der Kultur und dessen Möglichkeitsräume im 21. Jahrhundert:

„Es lassen sich gewisse Kontinuitäten zwischen der Geschichte und dem heutigen, postmodernen Phänomen des öffentlichen Sterbens herstellen. Die eine Kontinuität ist: Schon immer hatten die Menschen das Bedürfnis, das Sterben darzustellen, dem Sterbenden zuzusehen – sei es zu Zwecken der Unterhaltung, sei es zur Suche nach Orientierungspunkten für den Umgang mit dem eigenen Ableben und für die Gestaltung von diesem. Die andere ist: Zu jeder Zeit und an jedem Ort gab und wird es unterschiedliche Annahmen über den Umgang mit dem Sterben geben. Diese Annahmen

⁷² Simonovic und Laryionava 2010, c 2010, S. 203.

⁷³ Vgl. Simonovic und Laryionava 2010, c 2010, S. 205-208.

sind durch die jeweilige Kultur, Religion und Sozialisation bedingt und unterliegen einem fortlaufenden – und damit letztendlich beständigen – Wandel. Das Neue an der derzeitigen Entwicklung ist, dass das *eigene* Sterben zur Schau gestellt wird. Dabei kommt es zugleich zu dessen Kommerzialisierung und ‚Inszenierung‘. Der Mensch könnte selbst zum Regisseur des eigenen Sterbens werden und bestimmen, wie – d.h. mit welchen dramaturgischen Mitteln, – und wo er stirbt: vor laufender Kamera, via Internet/Blog oder sogar in einem Museum.“⁷⁴

Das öffentliche Sterben bzw. die öffentliche Auseinandersetzung mit der Sterblichkeit ist somit eine weitere Form von Machos „neuen Sichtbarkeit des Todes“, die jedoch der Unmittelbarkeit der Auseinandersetzung anhand von Performancekunst nicht gerecht wird. Selbst wenn eine verstärkte gesellschaftliche Konfrontation und Beschäftigung mit der Sterblichkeit durch Fernsehen und Internet entgegen der Tabuisierung zu begrüßen ist, handelt es sich nach Ansicht der Verfasserin um eine weitere Verlagerung in eine Distanz ermöglichende Form, ähnlich den von Belting beschriebenen fiktiven Ersatzbildern.⁷⁵

Sobald das Sterben öffentlich wird, ist es ein kleiner Schritt, einen Zusammenhang zur Kunst herzustellen. Nicht nur Gunther von Hagens zieht inhaltliche Parallelen zur Kunstgeschichte, indem er seine Präparate teilweise als Figuren aus bekannten Gemälden von Salvador Dali arrangiert.⁷⁶ Auch Künstler*innen nutzen die Öffentlichkeit und ihre öffentliche Wirkung, um sich mit der eigenen Sterblichkeit auseinanderzusetzen. Die Formen dieser Auseinandersetzung sind vielfältig. Im Folgenden wird ein Überblick über die gegenwärtige Auseinandersetzung mit dem Sterben in der Bildenden Kunst gegeben um die künstlerischen Entstehungsbedingungen vergleichend zu veranschaulichen, bevor dann der Schwerpunkt auf der performativen Beschäftigung mit diesem Thema liegt.

74 Simonovic und Laryionava 2010, c 2010, S. 211.

75 Vgl. Macho und Belting 2007, S. 251-252.

76 Vgl. Macho und Belting 2007, S. 253.

Bildende Kunst

Das Thema Tod wird in der gegenwärtigen Kunst vielfach aufgegriffen, was zahlreiche Ausstellungen verdeutlichen. In den letzten acht Jahren gab es allein im deutschsprachigen Raum mindestens fünf Ausstellungen über den Tod in der Kunst. Zu nennen ist dabei beispielsweise die Ausstellung „Lebenslust und Totentanz“, eine Präsentation von Werken aus der Sammlung Olbricht in der Kunsthalle Krems, 2010. Gezeigt wurden Arbeiten sowohl zeitgenössischer als auch barocker Künstler, die sich überwiegend in Form von „Memento Mori“-Motivik mit der Thematik Tod auseinandersetzten.⁷⁷

Auch die gezeigten Werke in der Ausstellung „Dead_lines. Der Tod in Kunst – Medien – Alltag“ in Wuppertal, 2011, befassen sich mit dem Tod, indem sie symbolische Bezüge zu Raben, Skeletten, Grabsteinen etc. herstellen. Doch die zeitgenössischen Künstler werfen auch Fragen zur Darstellung des fiktiven Todes in den Medien und zum gesellschaftlichen Umgang damit auf.⁷⁸

Die Ausstellung „Every time you think of me, I die, a little“ 2013 in Basel zeigte Arbeiten aus dem Bestand des Kunstmuseums Basel. Der Schwerpunkt lag auf den Werken von Douglas Gordon und Andy Warhol. Durch die Verwendung gängiger „Memento-Mori“-Motivik wie faulende Früchte oder Totenschädel in Verbindung mit Zitaten aus Douglas Gordons unversendeten Briefen wurde ein poetischer Eindruck der Vergänglichkeit erzeugt.⁷⁹

Im Berliner Georg-Kolbe-Museum fand 2014 die Ausstellung „Vanitas – Ewig ist eh nichts“ statt. Der Fokus lag auf Skulpturen internationaler Künstler der Gegenwart, wie Tomás Saraceno, Mona Hatoum oder Alicja Kwade. Neben den im Titel der Ausstellung angekündigten (teilweise umgedeuteten) Vanitaselementen wurden Kunstwerke aus vergänglichen Materialien wie Blumen oder Eis gezeigt und Bezüge zur Ästhetik des Verfalls und Zusammenbruchs hergestellt.⁸⁰

Mit dem Titel „Exitus. Tod, Trauer, Melancholie“ stellte die Galerie im Körnerpark in Berlin 2015 skandinavische Künstler der Gegenwart aus, die sich in Form verschiedener Medien (Fotografie, Installation, Skulptur, Video, Zeichnung) mit ihrem subjektiven Bezug zur Sterblichkeit beschäftigten.⁸¹

⁷⁷ Schoppmann 2010.

⁷⁸ Zybok und Richard 2011.

⁷⁹ Vgl. http://www.tageswoche.ch/de/2013_39/kultur/585576/, zuletzt aufgerufen am 06.12.2015.

⁸⁰ Vgl. <http://www.georg-kolbe-museum.de/2014/06/vanitas-motive-des-vergaenglichen-in-der-zeitgenoessischen-skulptur/>, zuletzt aufgerufen am 06.12.2015.

⁸¹ Vgl. <http://kultur-neukoelln.de/galerie-im-koernerpark-programm-veranstaltung-2290.php>, zuletzt aufgerufen am 06.12.2015.

Auffällig ist, dass der Großteil der gezeigten Arbeiten in den exemplarisch genannten Ausstellungen der letzten Jahre sich auf die Symbolik der Vergänglichkeit bezieht, die bis ins 17. Jahrhundert zurückreicht. Vanitas und Memento Mori scheinen in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Sterblichkeit nach wie vor ausgesprochen relevant zu sein.

Besonders der Totenkopf als das an Sterblichkeit und Tod gemahnende, in barocken Stillleben immer wiederkehrende Symbol wird in der gegenwärtigen Kunst häufig verwendet. Jedoch, darauf weist Quast in seiner Veröffentlichung mehrfach hin, sei dieses Symbol „weitestgehend seiner ursprünglichen Botschaften und Kontexte entleert.“⁸² Er führt aus:

„Ob diamantenbesetzt, aus Dollarnoten gelasert oder mit buntem Konfetti bestreut, die heutigen Schädel sind vor allem eines: wahre Hingucker. Sie können dabei sinnbildlich als aktuellster [sic] Entwicklungsschritt des uralten Vergänglichkeitssymbols Totenkopf gelesen werden, wie es in der Breite der Gesellschaft wahrgenommen wird. Von der inhaltlichen Botschaft einer christlichen Vanitas hat sich der Schädel stringent über die Jahrhunderte hin zu einem Kunstobjekt der Oberfläche entwickelt, das neben dem Überbleibsel der Todesmahnung vor allem selbstreferenziell ist. Die ehemals sinnliche Beziehung zwischen dem Menschen und dem Gegenstand ist zumindest im Massenartikel verloren gegangen. Einige Kunstwerke, wie etwa des französischen Künstlers Henry, greifen genau diese Entwicklung ironisch auf, indem die installierten Schädel aus den Abfallprodukten des Massenkonsums gestaltet werden.

In der Kunst ist der Bezug zur Vanitas-Tradition für den Betrachter sicher deutlicher zu erkennen als in der alltäglichen Begegnung, da der Schädel im Kunstwerk vielfach zumindest in den Kontext der Bipolaritäten Leben und Tod gesetzt wird. Auch hier ist die ehemals christliche Moralbotschaft säkularisiert und thematisch individualisiert, sie klingt als Erinnerung jedoch mal leiser, mal lauter an. Zumindest fordert der Schädel den Betrachter im Kunstwerk zur Denkleistung und Reflektion auf.“⁸³

Warum wird dann jedoch das tradierte Symbol des Totenschädels weiterhin so vielfach und gerne von zeitgenössischen Künstlern verwendet? Es muss eine Umdeutung stattgefunden haben. Quast zufolge sei der Schädel selbst zum Konsumobjekt geworden und stehe damit sinnbildlich für die Konsum- und Warenwelt, in der die Sterblichkeit keinen Platz mehr habe.⁸⁴ Als Beispiel führt er Damien Hirsts berühmt gewordene Schädel-Kunstwerke an:

„Im 21. Jahrhundert vermischen sich Kunst und Kommerz in der Vergänglichkeitsdarstellung. Der Verzweiflung ob einer Vergänglichkeit des Lebens wird mit Verdrängung und Umdeutung begegnet. Eine auf materielles Wachstum ausgerichtete Gesellschaft entdeckt das Vanitas-Symbol als Verkaufsschlager. Der Brite Damien Hirst schafft mit seinem Werk *For the Love of God* eines der teuersten zeitgenössischen Kunstwerke. Der in Platin gegossene, mit Diamanten besetzte Schädel wird im Jahr 2007 für rund 75 Millionen Euro an eine Investment-Gruppe verkauft. Die Verwendung von weit über 8000 Steinen der ‚Unvergänglichkeit‘ auf dem Symbol der Vergänglichkeit schafft

82 Quast 2012, S. 12.

83 Quast 2012, S. 62-63.

84 Vgl. Quast 2012, S. 64.

zusammen mit dem Titel ein geradezu ironisches Spannungsfeld, in dem sich Vanitas und Materialismus, Kunst und Kommerz bewegen. [...]

2011 knüpft Hirst mit *For heaven's sake* an *For the Love of God* an. Erneut stellt er einen diamantenbesetzten Schädel aus. Diesmal fungiert als Vorlage für den Platinguss, auf dem sich die weißen und rosafarbenen Steine befinden, jedoch ein rund 100 Jahre alter Kleinkinderschädel. Britische Elternverbände reagieren irritiert. Hirst wird daraufhin zitiert, für ihn stehe der Schädel nicht wirklich für den Tod, vielmehr für eine Zelebration des Lebens. Auch hier ist die Umdeutung des Symboles angekommen.“⁸⁵

Demnach geht es, zumindest bei Hirst, bei der Verwendung symbolträchtiger Totenköpfe heute weniger darum, an die Sterblichkeit zu gemahnen, sondern vielmehr um die kapitalistische Feier des Lebens und der Lebendigkeit, in der die Endlichkeit keinen Raum mehr haben darf. Das alte Symbol des Todes wird von Künstlern wie Damien Hirst in sein Gegenteil verkehrt.

Welche Formen der Annäherung an das Bewusstsein der Sterblichkeit finden sich, wenn traditionell todesbezogene Symbole teils in ihr Gegenteil verkehrt werden? Oliver Zybok stellt im Bezug auf manche Kunstwerke in der Ausstellung „Dead_lines“ fest: „Die Bildwelten zahlreicher zeitgenössischer Künstler sind weniger durch eine allgemein lesbare Todessymbolik geprägt, sondern eher durch eine melancholische Stimmung, die den Tod erahnen lässt.“⁸⁶

Im Kontrast zu der eher todesstimmungsgeprägten Kunst, von der Zybok spricht, gehen Künstler wie Andres Serrano sehr präzise und detailliert mit dem Thema Tod um. In Form von Leichenfotografie konfrontiert er die Zuschauer*innen unmittelbar mit den toten Körpern. Allerdings bildet diese direkte Konfrontation des Betrachters und der Betrachterin mit Bildern von Toten wie jene von Andres Serrano in den o.g. Ausstellungen die Ausnahme. Jedoch ist er nicht der einzige Künstler, der Leichen fotografierte und damit eine interessante Parallele zu den TV-Serien herstellt, in denen die Zuschauer*innen bei gerichtsmedizinischen Untersuchungen zusehen. In Serienformaten wie „Body of Proof“, „Bones – Die Knochenjägerin“ oder „Crossing Jordan“ sieht man ästhetisierte Nahaufnahmen von fiktiven Leichen – während Künstler wie Serrano, Sue Fox, Jeffrey Silverthorne und Rudolf Schäfer reale Leichen aus dem Leichenschauhaus zeigen. Auf diese Weise kehren die unsichtbar gewordenen Toten aus ihren gekühlten Leichenschauhäusern zurück in die Öffentlichkeit.

Während diese Künstler in ihren Fotografien anonyme Tote zeigen, hat die Künstlerin Hannah Wilke in den Jahren 1992-93 in der Serie „Intra-Venus“ ihr eigenes Sterben in Fotografien dokumentiert. An Krebs erkrankt, zeigte sie ihren sterbenden Körper auf ungeschönten

⁸⁵ Quast 2012, S. 129.

⁸⁶ Zybok 2011, S. 12.

Fotografien und setzte damit dem Vorwurf ein Ende, ihre Kunst sei nur ästhetisierte, narzisstische Selbstdarstellung.⁸⁷ Inwiefern Fotografien das Sterben als Prozess zu zeigen in der Lage sind, ließe sich exemplarisch an dieser künstlerischen Arbeit diskutieren. Während die Betrachter ausschnittsweise zwar den zunehmenden Verfall des Körpers der Künstlerin beobachten können, bleiben es doch letztlich – wenn auch ergreifende – Einzelbilder, aus denen vieles nicht ablesbar ist und auf denen man vieles nicht sieht oder miterlebt. Vielleicht spricht gegen das Vermögen der Fotografie, das Sterben als Prozess sichtbar zu machen, dass Hannah Wilke den Fotografien „self-portrait watercolors, medical objects-cum-sculptures, and images fabricated from the hair she lost during chemotherapy“⁸⁸ beifügte. Die Fotografien zeigen einen Verlauf, können aber – im Vergleich zum Live-Video oder zur Performance – nur das Vergangene in Form von Momentaufnahmen sichtbar machen. Genaue Abläufe und weitere Sinneseindrücke (Geräusche, Gerüche etc.) zu vermitteln, gelingt den Fotografien nicht. Sie können dokumentieren und Bruchstücke zeigen, nicht jedoch das prozesshafte Sterben mit erlebbar und nachvollziehbar machen. In Kapitel 1.3.2 wird näher auf diese Problematik eingegangen.

Dessen ungeachtet bergen Wilkes dokumentative Fotografien (die ihr damaliger Partner Goddard von ihr anfertigte) ungeheures Potenzial: „using photography to objectify her body *for herself* (and thus inevitably for us), to make the signs of cancer and its treatments legible: to make sense of death.“⁸⁹

Dem Künstler Gregor Schneider geht es ebenso darum, den Tod in die Öffentlichkeit zurückzuholen, ihn zu zeigen und den Menschen dadurch ggf. den Schrecken davor zu nehmen.

Sein Plan, einen Sterbenden live während des Sterbevorgangs im Kunstkontext auszustellen, rief 2008 große Kritik hervor und verursachte einen Skandal. Der „Sterberaum“ sollte in Krefeld ausgestellt werden. Schneider hatte für die Umsetzung seines Vorhabens einen Kunstsammler gefunden, der bereit war, im Rahmen der Kunst in diesem „Sterberaum“ öffentlich und würdevoll zu sterben.⁹⁰ Letztendlich kam es zwar zur Umsetzung des Raumes, 2011 in Innsbruck und 2012 in Stettin, Jahre nachdem sich die Empörung gelegt hatte, doch einen sterbenden Menschen stellte Schneider bisher nicht in diesem Raum aus. Laut Natascha

87 Vgl. Jones 1998, S. 185.

88 Jones 1998, S. 185.

89 Jones 1998, S. 192-193.

90 Vgl. Bofinger, Karen: „Ich will die Schönheit des Todes zeigen“, art-magazin, am 22.04.2008.

<http://www.art-magazin.de/kunst/9079-rtkl-gregor-schneider-kunstskandal-ich-will-die-schoenheit-des-todes-zeigen>, zuletzt aufgerufen am 29.05.2016.

Geier gab es auch für den „Sterberaum“ in Stettin eine Person, die sich bereit erklärt hatte, in Schneiders Raum zu sterben. Es handelte sich um den Krebskranken Gerd Gerhard Loeffler.⁹¹ Jedoch wurde seine Lebenserwartung 2007 auf fünf Jahre geschätzt. Die Ausstellung des „Sterberaums“ im Stettiner Nationalmuseum endete am 31.12.2012 ohne öffentlichen Sterbevorgang.⁹² Soweit sich herausfinden ließ, hat Herr Loeffler glücklicherweise die damalige Prognose weit überlebt und ist noch heute (im Jahr 2018) am Leben.

Was Gregor Schneiders Plan vom Sterben im „Sterberaum“ von den Fotos der Toten bei Serrano oder Fox unterscheidet, ist vor allem, dass er den Prozess des Sterbens öffentlich machen wollte. Die Leichenfotografie zeigt die Körper nach ihrem Tod und ggf. Anzeichen des Verfallsprozesses. Schneider wollte keine Leiche in seinen Raum legen, er plante das Sterben zu zeigen wie Hannah Wilke in ihren Fotografien. Da Gregor Schneiders „Sterberaum“ letztlich eine Rauminstallation gewesen ist und keine Performance, wird sie im Kontext dieser Arbeit jedoch nicht näher untersucht.

Es gibt weitere Künstler*innen, die sich mit dem Sterben auseinandersetzten, auf die jedoch aus nachfolgend genannten Gründen nicht im Detail eingegangen wird. Dennoch sollen die Künstler*innen und ihre Werke an dieser Stelle erwähnt werden, um einen Überblick darüber zu geben, wie vielfältig die Auseinandersetzungen mit Tod und Sterben in der gegenwärtigen Kunst sind.

Der Regisseur und Aktionskünstler Christoph Schlingensief (1960-2010) bspw. befasste sich eingehend mit seinem eigenen Sterben infolge seiner Krebserkrankung. Das Theaterstück „Mea Culpa“ (2009) thematisiert das Sterben ebenso wie die Installation „Die Kirche der Angst vor dem Fremden in mir“, die 2008 erstmalig in Duisburg gezeigt wurde. Da es sich jedoch nicht um Performances handelt, werden seine Arbeiten im Kontext dieser Dissertation außer Acht gelassen.

Nicht näher eingegangen wird darüber hinaus auf Performances, die nicht nachweislich stattgefunden haben. So handelt es sich bei dem unter dem Namen John Fare bekannten Künstler, der in den 1960ern eine Amputationsmaschine entworfen und sich mithilfe dieser erst selbst stückweise verstümmelt und später enthauptet haben soll, offensichtlich um einen Mythos, der sich hartnäckig in der Kunstwelt hält: Lange schreibt noch 2002 von dem nicht belegten Mythos als einer Tatsache und Gordon Burn behauptet 2004 im Guardian, der

91 Geier, Natascha: „Kalkulierte Provokation? Gregor Schneiders Kunstprojekt „Sterberaum““, 3sat.de, am 22.11.2012. <http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/themen/166240/index.html>, zuletzt aufgerufen am 29.05.2016.

92 Vgl. <http://www.constanzkleiner.com/de/node/38>, zuletzt aufgerufen am 29.05.2016.

deutsche Künstler Gregor Schneider sei ein großer Bewunderer John Fares „who removed various bits of his body in a slow and bloody process of auto-amputation.“⁹³ Natürlich wäre eine derartige Kunstaktion mit tatsächlichem öffentlichen Selbstmord (vor Publikum) von großem Interesse für die vorliegende Arbeit. Da die Verfasserin jedoch keinerlei belastbare Quellen zu der Aktion ausfindig machen konnte (weder gedruckte Belege zur Existenz John Fares noch zur Aktion, keine Zeugenaussagen etc.) sei an dieser Stelle nur erwähnt, dass es einen solchen Mythos gibt.

Des Weiteren werden keine Selbstmorde von Künstler*innen, die nicht explizit im Namen der Kunst ausgeführt bzw. zuvor als Performance deklariert wurden, analysiert. Es kann in solchen Fällen nicht automatisch davon ausgegangen werden, dass es sich um eine Kunstaktion handelte, auch wenn dies teilweise z.B. im Bezug auf den Wiener Aktionisten Schwartzkogler angenommen wurde.⁹⁴

Teilweise werden Lebensende oder Suizid eines Künstlers oder einer Künstlerin im Nachhinein mit seinem/ihrer Werk oder spezifischen Aktionen verknüpft, ohne dass diese Verbindung nachweislich bestanden hätte. So schreibt Iles über den Tod von Stephen Cripps: „In April 1978, a pyrotechnic performance by Cripps, a full-time firefighter, almost destroyed the gallery building. Cripps, who made frequent collaborations with Paul Burwell, later died during one of his pyrotechnic pieces.“⁹⁵ David Toop dagegen führt in seinem umfangreichen Artikel „Aftershock“ aus, Cripps sei an einer Überdosis gestorben.⁹⁶ Das Sterben eines Künstlers oder einer Künstlerin für die Kunst bzw. während einer Kunstaktion scheint aufgrund des Skandalisierungspotenzials beliebt zu sein, weshalb derartige Mythen schnell entstehen. In dieser Dissertation wird jedoch nur auf Performances eingegangen, deren Zusammenhang zum Sterben eindeutig belegbar ist.

Auf den ersten Blick mögen die Schmerzperformances der analysierten Künstler*innen, bspw. Marina Abramović, Boris Nieslony oder Jon John, Gemeinsamkeiten aufweisen mit den Aktionen des russischen Aktionskünstlers Pjotr Pawlenski. Er fügte sich öffentlich erhebliche Schmerzen und Selbstverletzungen zu. Nachdem er sich 2012 den Mund zunähte, um gegen die Inhaftierung der Mitglieder der Punkband „Pussy Riot“ zu protestieren, nagelte er 2013 seinen Hodensack auf dem Roten Platz fest, um auf die korrupte Polizei aufmerksam zu

93 Vgl. Lange 2002, S. 170 und vgl. Burn, Gordon: „Houses of Horror“, The Guardian, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/sep/22/art>, 22. 09.2004, zuletzt aufgerufen am 24.01.2018.

94 Vgl. Alfano Miglietti 2003, S. 21.

95 Iles op. 2008, S. 169.

96 Vgl. Toop 1992, S. 19.

machen.⁹⁷ Seine Aktionen sind drastisch, und finden stets im Kontext politischer Proteste statt. Da bei Pawlenski das politische Statement im Fokus steht und nicht die Konfrontation mit der Sterblichkeit wie z.B. bei Boris Nieslony oder Marina Abramović, werden seine Aktionen in dieser Dissertation nicht behandelt.

Dieses Kapitel verdeutlichte, dass das Sterben sowohl in der Gesellschaft als auch in der Bildenden Kunst thematisiert wird. Allerdings gibt es nach wie vor Teilbereiche, die tabuisiert werden und zeigen, wie schwer es vielen Menschen fällt, sich mit dem Sterben auseinander zu setzen. Dabei ist insbesondere der nicht fiktive, auf den verfallenden Körper bezogene Schwerpunkt (wie bspw. Krankheiten wie Krebs oder Alzheimer, der Verbleib des Körpers nach dem Tod) offensichtlich ein Tabu. Es bestehen Möglichkeiten, sich z.B. im Fernsehen oder im Internet mit der Sterblichkeit auseinanderzusetzen. Jedoch verbleiben diese – selbst wenn sie nicht fiktive Tote zeigen, sondern sich mit dem realen Sterben befassen – in einem digitalen Rahmen, der keine unmittelbare Auseinandersetzung mit der Sterblichkeit ermöglicht, sondern nur gefiltert stattfindet, da über den Bildschirm wahrgenommen wird. Im Hinblick auf die Bildende Kunst fällt auf, dass es in der thematischen Auseinandersetzung mit Tod und Sterben häufig zu Adaptionen der „Memento-Mori“-Symbolik kommt. Die Bildende Kunst stößt allerdings anhand der ihr zugrundeliegenden fixierten Bildmedien an ihre Grenzen, wenn es um die Evokation eines Sterblichkeitsbewusstseins geht.

In der vorliegenden Dissertation geht es daher um prozessuale Arbeiten, die sich mit dem Prozess des Sterbens und der Auseinandersetzung der Künstler*innen mit ihrer eigenen Sterblichkeit befassen. Untersucht werden dabei ausschließlich Performances. Weshalb insbesondere die Performancekunst verdient, in den Fokus des Forschungsschwerpunktes gerückt zu werden und warum das künstlerische Live-Ereignis als so signifikant im Zusammenhang mit Sterblichkeitsbewusstsein anzusehen ist, wird nun eingehender erläutert.

⁹⁷ Vgl. <https://monopol-magazin.de/Pawlenski-der-Mensch-und-die-Macht-review>, zuletzt aufgerufen am 09.05.2018.

1.3 Performancekunst als Forschungsgegenstand

Die in den 1960er Jahren entstandene Performancekunst ist ein flüchtiges Live-Ereignis im Rahmen der Kunst. Nachdem bereits in den 1950er Jahren Fluxus und Happening als neue Kunstformen auf sich aufmerksam machten, bildete sich in den 60ern der Begriff der „Art Performance“ heraus.⁹⁸ Ziel war es ursprünglich, eine Kunst fernab von materiellen, fixier- und verkaufbaren Artefakten und Bildträgern zu schaffen, eine sich im Augenblick verdichtende, ephemere Kunst, die keiner Dokumentation bedarf. Jedoch, darauf weist Erika Fischer-Lichte hin, „ist die Aufführung nach ihrem Ende unwiederbringlich verloren; sie läßt sich niemals wieder als dieselbe wiederholen. [...] Eine solche Dokumentation schafft vielmehr erst die Bedingung der Möglichkeit, um über Aufführungen sprechen zu können.“⁹⁹

Ungeachtet der Dokumentation ist die Performance ein transitorisches Erlebnis für die Performer*innen und die Zuschauer*innen gleichermaßen. Der Ethnologe Victor Turner verweist darüber hinaus auf die Etymologie: „Hier kann uns die Etymologie des Wortes ‚Performance‘ weiteren Aufschluß geben. Das Wort hat nichts mit ‚Form‘ zu tun, sondern leitet sich vom altfranzösischen *parfournir*, ‚abschließen, vollenden‘ oder ‚sorgfältig durchführen‘ her. Eine Darstellung (performance) ist also der geeignete Abschluß eines Erlebnisses.“¹⁰⁰

Das „Erlebnis: Performance“ birgt schon dem Wortursprung nach die Erfahrung risikoreicher Prüfungen des Selbst: Turner zufolge „ergibt sich ein ‚geschichtetes‘ semantisches System, in dem ‚Erlebnis‘ die Bedeutung von Reise, Prüfung (des eigenen Selbst, der Annahmen über andere), rituellem Übergang, der Gefahr oder dem Risiko Ausgesetztsein und Quelle der Furcht erhält.“¹⁰¹ Somit ginge es in der Performance um den Abschluss oder die Durchführung eines potenziell gefährlichen Erlebnisses. Diese allgemein zur Performance getroffene

98 Vgl. Jappe 1993, S. 24.

99 Fischer-Lichte 2004a, S. 127. Letztlich wäre ohne die Dokumentation der Performances in Form von Beschreibungen, Fotografien und Videos eine wissenschaftliche Arbeit wie diese kaum möglich. Da viele der beschriebenen Performances noch vor der Geburt der Verfasserin stattfanden, ist es überaus hilfreich, auf derartige Dokumentationen zurückgreifen zu können. Zugleich liegt darin ein zu beanstandender Kritikpunkt, dass man eine Performance nur dann wirklich beurteilen kann, wenn man sie selbst erlebt hat. Eine Analyse der Performances anhand von dokumentarischen Quellen (Augenzeugenberichten, Beschreibungen in Monografien und Sammelbänden, Videos, Fotografien und Aussagen der Künstler) ist natürlich dennoch durchführbar. Vgl. darüber hinaus die Debatte zwischen Auslander und Phelan, inwiefern die mediale Dokumentation einer Performance mit zur Performance gehört, oder nicht.

100Turner 2009 (1989), S. 18.

101Turner 2009 (1989), S. 25.

Definition ist eine präzise Beschreibung der in dieser Dissertation untersuchten existenziellen Performances.¹⁰²

Während der Unterschied der Performance gegenüber Kunstformen wie Gemälden, Skulpturen und Fotografien offensichtlich ist, lassen sich die Grenzen zu Aufführungen wie bspw. im Theater nicht so eindeutig ziehen. Den Unterschied vor allem zum Theater fasst Elisabeth Jappe Anfang der neunziger Jahre wie folgt zusammen:

„Die eigentliche Performance ist nicht kategorisch vom Genre Theater zu trennen. Ganz allgemein gilt folgende Faustregel: Im Theater werden Rollen gespielt, in der Performance stellen Menschen sich selbst dar (oder auch Aspekte von sich selbst). Anders gesagt: Im Theater führen die einen aus, was die anderen konzipiert haben – in der Performance sind die konzipierende und die ausführende Person dieselbe. Und ebenso allgemein: Theater kann wiederholt werden – Performance hat Einmaligkeitscharakter; Theater spielt sich im fiktiven Raum ab – Performance bezieht sich auf den wirklich vorhandenen Raum; Theater kann die Zeit manipulieren, in der Performance gibt es nur Realzeit.“¹⁰³

Mittlerweile weichen die Grenzen zwischen Theater und Performancekunst mehr und mehr auf. So ist es bei weitem nicht mehr immer nur der Regisseur, der das Theatergeschehen vorgibt, sondern den Akteuren wird zuweilen, wie in der Performance, Raum gegeben, während der Aufführung spontan selbst zu konzipieren und zu agieren. Dies ist nur *ein* Beispiel der vielfachen Adaption performativer Elemente durch das Theater.¹⁰⁴

Besonderheiten der Performance

Die Tatsache, dass die Performance bis heute von Künstler*innen nach wie vor angewendet wird und dass das zeitgenössische Theater performative Elemente wie bspw. den Einbezug der Teilnehmer*innen aufgreift und adaptiert, belegt die Besonderheit des Mediums Performance.

Im Vordergrund stehen die Aspekte der Zeit wie Ephemeralität, Gegenwärtigkeit und Prozessualität; Kennzeichen, die die Performancekunst im Wesentlichen von anderen Kunstformen unterscheiden. Hinzu kommt die Korporalität des/der Performenden, die in der Realzeit der Aufführung präsent ist. Dabei steht nicht immer die Person des Künstlers oder der Künstlerin im Fokus des Interesses, oft fungiert der Körper des Künstlers oder der

¹⁰²Performances sind nicht *per se* risikoreich oder Situationen der Prüfung und Furcht, wie es die Etymologie nach Turner vermuten ließe.

¹⁰³Jappe 1993, S. 53.

¹⁰⁴Vgl. Fischer-Lichte 2004a, S. 63-67 und 146-150.

Künstlerin als Stellvertreter für etwas, das vermittelt wird, wie bspw. Sterblichkeitsbewusstsein.

Der dem Verfall preisgegebene Körper kann deutlicher ein Bewusstsein von Sterblichkeit evozieren, als es zum Beispiel ein gegenständliches künstlerisches Medium wie ein Gemälde oder Foto vermag. Die Verletzlichkeit und Vergänglichkeit des menschlichen Körpers kann in der Performancekunst evoziert werden wie in keinem anderen Medium. Die Performancekunst ist die intensivste Form vom unmittelbaren Live-Ereignis, da es das Bestreben gibt, ein möglichst authentisches Erlebnis zu erzeugen, fernab von „Als-ob-Handlungen“.¹⁰⁵

Wie von Jappe bereits angesprochen, zeichnet sich die Performancekunst dadurch aus, dass sie nicht fiktive Geschichten erzählt, sondern real passiert. Es handelt sich demnach um keine „Als-ob“-Inszenierungen, sondern um wirkliches Geschehen. Hierin liegt womöglich auch ein Grund für die große Beliebtheit der Performancekunst:

„Diesen Entkörperlichungserscheinungen der modernen Industriegesellschaft steht eine seit ungefähr drei Jahrzehnten beobachtbare ‚Konjunktur des Körpers‘ gegenüber. [...]

Der Rückgriff auf den eigenen Körper stellt für das Individuum eine permanente, sinnlich fühl- und erfahrbare, und auch veränderbare Größe dar, durch die Gegenwärtigkeit und Konkretheit gespürt wird.“¹⁰⁶

„Unter den KünstlerInnen dieses Jahrhunderts sind es gerade AktionistInnen und Land-Art-KünstlerInnen [...], die in ihren körperlich vollzogenen Handlungen ästhetisch vergegenwärtigte Vorstellungen darüber verbreiten, wie sich entfremdeter Mensch und instrumentalisierte Natur, segmentierter Geist und entsinnlichter Körper einander wieder annähern könnten.“¹⁰⁷

Gerade weil der Alltag vieler Menschen seit Jahrzehnten geprägt ist von von der Natur entfremdeten Verhaltensweisen und entkörperlichter Bewegungsarmut, und die fiktiven und inszenierten Darstellungen durch die Omnipräsenz von Medien (TV, Internet, Smartphones) extrem zugenommen haben, verschärft sich die Sehnsucht nach Realem und Authentischem. Es besteht insbesondere in den letzten Jahrzehnten eine Unsicherheit darüber, was von in den Medien gezeigten Inhalten überhaupt real ist und was inszeniert. Die dem Alltag entthobene Performancekunst bietet einen Möglichkeitsraum der Erfahrung des Realen, in dem man in der Regel unmittelbar weiß, wenn etwas inszeniert ist.

Je höher der Grad an Authentizität des Gezeigten und Erlebten ist, umso konzentrierter findet das *hic et nunc* der Performancekunst statt. Das Leben im Augenblick, welches sich durch die starke Konzentration im Moment der Performance für Performer*innen und

105 Vgl. Lange 2002, S. 36.

106 Lange 2002, S. 320 f.

107 Lange 2002, S. 322.

Teilnehmer*innen verdichtet, wird zum Appell der gegenwärtig gelebten Achtsamkeit. Denn darin liegt womöglich die einzige Chance, dem Tod als allgegenwärtigem Verfall des Lebenden zu begegnen. Die Erfahrung des Hier und Jetzt im Kontext der Performancekunst wird zum Spiegel des realen Lebens: „Im zeigenden Tun erfahren die ZuschauerInnen oft so etwas wie die Wiederkehr zum Primat der Erfahrung und des Ereignisses, durch welche sich im ‚Hier und Jetzt‘ ein Modell existierender Realität, in all seinen Mehrdeutigkeiten und seinen Unvereinbarkeiten eröffnet.“¹⁰⁸

Zugleich geht die Erfahrung im Kunstkontext über das reale Erleben hinaus, indem sie verdichtete, konzentrierte Erlebnisse erzeugt, die womöglich Denkanstöße geben und derart eine Transformation des Denkens verursachen können um nachhaltig weiterzuwirken.¹⁰⁹

Der Differenz zwischen fiktivem und realem Geschehen wird innerhalb der in dieser Arbeit zu untersuchenden existenziellen Performances eine große Bedeutung beigemessen. Im Zusammenhang mit dem Sterben ist es von ausgesprochen großer Relevanz, ob jemand lediglich „Sterben spielt“ oder ob er tatsächlich in Lebensgefahr schwebt. Daher wird im Hauptteil zwischen liminoidem Spiel und liminalem Ernst unterschieden.

Die Performancekunst bietet die Möglichkeit live mit anderen zu interagieren. Diese Möglichkeit verlagerte sich in den letzten zwanzig Jahren zunehmend, u.a. durch den Einfluss des Internets, in digitale bzw. virtuelle Erfahrungsräume. Die Performance entsteht im Ereignismoment aus sich selbst heraus:

„In diesem Sinne entsteht die Aufführung immer erst in ihrem Verlauf. Sie erzeugt sich sozusagen selbst aus den Interaktionen zwischen Akteuren und Zuschauern. Daher ist ihr Ablauf auch nicht vollständig planbar und vorhersagbar. Ihr eignet vielmehr ein hohes Maß an Kontingenz. Was in ihrem Verlauf in Erscheinung tritt, ist bei Beginn der Aufführung nicht vorauszusehen. Manches taucht im Laufe der Aufführung erst als Folge bestimmter Interaktionen auf. Dies gilt generell für Aufführungen und nicht nur für solche, die gezielt mit Zuschauerpartizipation arbeiten und so das Kontingente, das jeder Aufführung anhaftet, noch erheblich verstärken.“¹¹⁰

Auch die Möglichkeit und Zwangsläufigkeit der Interaktion im Rahmen der Performancekunst hat eine spezielle Relevanz im Kontext der Performances, die sich mit Sterblichkeit befassen. Wie in Kapitel 2.1.3 eingehend und anhand von Beispielen erläutert wird, sind die Interaktionen zwischen Zuschauer*innen und Performer*innen nicht nur

108 Lange 2002, S. 247 f.

109 Vgl. Lange 2002, S. 40.

110 Fischer-Lichte 2004b, S. 12.

ausschlaggebend für den Verlauf bzw. das Funktionieren einiger Performances. Mehr noch: Ohne die Intervention einiger Teilnehmer*innen in das Performancegeschehen würde der/die eine oder andere Künstler*in möglicherweise nicht mehr leben.

Die Performancekunst zeichnet sich demnach durch Besonderheiten wie die starke Betonung von Korporalität und Aspekten der Zeit/Prozessualität, das reale Geschehen und die Möglichkeit der Interaktion aus. Diese Spezifika könnten die Performance zum idealen Medium zur Evokation von Sterblichkeitsbewusstsein machen. Inwiefern das Sterben, anders als der Tod, als Prozess zu verstehen ist, wird nun eingehender erläutert. Anhand dessen wird der Zusammenhang zwischen der prozessual verlaufenden Performancekunst und dem Sterben deutlich.

1.3.1 Sterben als Prozess

„Schließlich wird den wenigsten ein Tod ohne Sterben zuteil.

Wir sterben von dem Augenblick an, in welchem wir geboren werden,
aber wir sagen erst, wir sterben, wenn wir am Ende dieses Prozesses angekommen sind,
und manchmal zieht sich dieses Ende noch eine fürchterlich lange Zeit hinaus.

Wir bezeichnen als Sterben die Endphase unseres lebenslänglichen Sterbeprozesses.“¹¹¹

Thomas Bernhard

Anders als der Tod ist das Sterben ein Prozess – kein einzelner Augenblick, sondern ein Vorgang, der sich prozessual vollzieht. Anfang und Ende dieses Vorgangs sind sowohl in der Medizin, als auch in der Philosophie, Soziologie und weiteren Disziplinen nach wie vor stark umstritten. Manche sehen bereits im Leben den Prozess des Sterbens verankert (wie z.B. der Schriftsteller Thomas Bernhard im Eingangszitat). Philippe Ariès verweist in seiner „Geschichte des Todes“ ebenfalls auf die lange Tradition dieses Gedankens.¹¹²

Gewissermaßen ist dieser Prozess des Sterbens seit der Geburt sogar biologisch begründbar:

„Von der Geburt bis zur Reifezeit oder vom dritten Tag nach der Zeugung bis zum fünfundzwanzigsten Lebensjahr nimmt die Anzahl der Zellen langsam zu, doch diese Zunahme steht in keinem Verhältnis zur Zunahme innerhalb der ersten drei Tage des intrauterinen Lebens.

Ab fünfundzwanzig ersetzt man nur noch die bestehenden Zellen, und wenn man alt wird, beginnen die Zellen zu zerfallen. Ist hier ein bestimmter Punkt erreicht, tritt der Tod ein. Es ist tatsächlich wahr und wissenschaftlich erwiesen, dass man, kaum geboren, schon zu sterben beginnt, ja der Prozess des Sterbens setzt gar schon vor der Geburt ein.“¹¹³

Doch besteht die Problematik, dass sich – folgte man diesem Grundgedanken – keinerlei Trennlinie oder Grenze ziehen lässt, anhand derer man dezidiert zwischen Leben und Sterben unterscheiden könnte. Beides fände gleichzeitig statt und vollzöge sich gewissermaßen in einer Grauzone, einem *Dazwischen*. Beides, das Leben und das Sterben, wäre in jedem Augenblick gleichermaßen möglich. Während wir lebten stürben wir – und *vice versa*.

Demnach gibt es immer wieder den Versuch, das Sterben als Prozess exakter zu beschreiben oder zu fassen. Die Palliativmedizin unterscheidet die sogenannte Terminalphase, „die sich meist über Wochen bis Monate hinzieht, von der Sterbephase (Finalphase), welche die letzten Stunden, selten Tage, des Lebens umfasst.“¹¹⁴ Salis Gross, die sich in ihrer Studie im

¹¹¹ Bernhard 1978, S. 64.

¹¹² Vgl. Ariès 2005, S. 123.

¹¹³ Fox 2007, S. 108.

¹¹⁴ Kaiser et al. 2010, c 2010, S. 9.

Altersheim mit Sterbeprozessen befasste, weist auf den nicht-medizinischen Beginn des Sterbeprozesses hin: „Das Sterben beginnt demzufolge dann, wenn das Umfeld den Austausch von Informationen darüber anfängt, dass jemand sterben wird.“¹¹⁵ Unabhängig von medizinischer oder soziologischer Definition des Sterbeprozesses herrscht auch darin Uneinigkeit, inwiefern das Sterben als solches wahrgenommen werden kann. Kaiser/Rosentreter/Gross schreiben in ihrer Veröffentlichung zum Sterbeprozess: „Der Sterbeprozess fasst einen Zeitraum vor dem Tod zusammen, in dem sich der Mensch in vielen Fällen seiner nahenden Endlichkeit besonders bewusst wird. Wie bei kaum einem anderen Phänomen überlagern sich dabei biologische Erkenntnisse und kulturelle Konstrukte.“¹¹⁶ Macho dagegen betont:

„Es läßt sich nämlich immer nur post mortem entscheiden, ob der beobachtete und erfahrene Prozeß als Sterbeprozess qualifiziert werden darf oder nicht. Das Sterben wird von seinem Ende her als Sterben begreifbar, niemals zuvor. Wir wissen erst dann, ob jemand das Sterben erfuhr, wenn er schlußendlich gestorben ist.“¹¹⁷

Da sich weder der Zeitraum des Sterbeprozesses noch die Möglichkeiten der Wahrnehmung genau messen, bestimmen oder definieren lassen, bleibt wohl festzustellen:

„Was die Eckpunkte des Sterbeprozesses sind, wann das Sterben einsetzt, welches Kriterium den Todeszeitpunkt markiert und was wir demzufolge unter einem ‚Sterbenden‘ verstehen, wird durch medizinisch-biologische Modelle, aber auch durch religiöse und ethische, gesellschaftliche und kulturelle, historische und rechtliche Konstruktionen und vielfältige Wechselwirkungen dieser Einflussgrößen (mit)bestimmt.“¹¹⁸

Oder mit den Worten von Cepl-Kaufmann:

„Sterben: Das steht für eine Zeitspanne, in der das Leben sich verabschiedet, abgeschlossen durch den Tod. Schwer greifbar, so kennzeichnet es doch die Tatsache, dass am Ende etwas vorbei ist. Der Prozess jedoch steht für eine Entwicklung, die eben nicht durch Anfang oder Ende gekennzeichnet ist, sondern durch den Moment, den Verlauf. Ist das Sterben an sich schon zeitlich schwer zu fassen, so in Verbindung mit dem Prozess, in dem es verläuft, erst recht: Hier wird nun der Fokus ganz auf die zeitliche Spanne gelegt. Die Kombination von Sterben und Prozess legt nahe, dass es um etwas ganz anderes geht, weder der Tod noch das Leben stehen hier im Vordergrund. Es wird vielmehr ein Raum geöffnet, der zwischen all dem liegt. Kennzeichnet das Sterben die Überschreitung zweier Schwellen – der des Lebens und der des Todes –, so steht der Sterbeprozess nur für den Zeitraum dazwischen.“¹¹⁹

Ebenso wenig wie der Sterbeprozess in ein konkretes Zeitfenster von Anfang und Ende einzuordnen ist, gestaltet sich dies auch bei dem Bild in der Performance als schwierig, das,

115 Salis Gross 2001, S. 59.

116 Kaiser et al. 2010, c 2010, S. 7.

117 Macho 1987, S. 28.

118 Gross et al. 2010, c 2010, S. 17.

119 Cepl-Kaufmann und Grande 2010, c 2010, S. 115.

wie gezeigt wurde, ebenfalls prozessual abläuft. Prozesse passieren im *hic et nunc*, es sind fließende Übergänge, oftmals ohne klar benennbare Grenzen. Nicht selten kennzeichnen Prozesse daher einen Zwischenraum.

Zwischen Performances und Sterbeprozessen bestehen durch die prozessualen Abläufe vielfache Gemeinsamkeiten. Vor allem die in der Performance stark betonte Korporalität steht eng mit der Prozessualität in Zusammenhang (vgl. Kapitel 2.1.1.2 und 2.1.1.4). Fischer-Lichte betont, der menschliche Körper sei ein Organismus, „der sich beständig im Werden befindet, im Prozeß einer permanenten Transformation.“¹²⁰ Laut Lenhardt ist der Körper auf der Bühne als der „*Körper des Prozesses*“ sichtbar und letztlich vor allem als sterblicher Körper, dessen eigene Wiederholbarkeit durch seinen bevorstehenden Tod begrenzt wird. Als solcher kann er die ideale Wiederholbarkeit des Spiels nicht (aus-)halten: Die Wiederholungen sind an ein Ende gekommen.“¹²¹ Demzufolge wäre jedes Spiel, jede Aufführung einmalig und nicht wiederholbar.¹²² Ein Prozess selbst ist in seinen Rahmenbedingungen und Gegebenheiten wiederholbar, nicht aber in seinen Details, wenn ein Körper Teil des Prozesses ist. Die Korporalität verhindert in ihrem ständigen Werden und Vergehen die Wiederholbarkeit. Durch die Einmaligkeit der prozessualen Performance wird zugleich deren Flüchtigkeit hervorgehoben: „Die Flüchtigkeit des Spiels, die es nur im Augenblick seines Gespieltwerdens bestehen lässt, knüpft jede Anschauung und Beurteilung untrennbar an die Erfahrung des Spiels selbst.“¹²³

Peggy Phelan vertritt ebenfalls die (umstrittene) Ansicht, eine Live-Aufführung könne nur in dem Moment des Ereignisses erlebt und erfahren werden, nicht jedoch durch eine Dokumentation im Film oder in der Fotografie.¹²⁴ Ihr zufolge sei es unmöglich, über Live-Performance zu sprechen, ohne auch über den Tod zu sprechen.¹²⁵ Beides hängt eng miteinander zusammen. Diesen Zusammenhang sieht auch Cheng:

„To be remembered, a performance has to live at least twice. For the first time, a performance lives an ephemeral life in actuality, its mortality consumed by the performing artists and their spectators for a designed duration. A performance cannot but complete itself by disappearing from sight / site. It fulfills the promise of its being only when it parades its own dying and signals the moment of death.“¹²⁶

120 Fischer-Lichte 2004a, S. 158.

121 Lenhardt 2008, S. 100.

122 Vgl. Fischer-Lichte 2004b, S. 14.

123 Lenhardt 2008, S. 101.

124 Vgl. Phelan 1993, S. 146.

125 Zit. nach: Vgl. Schneider 2006, S. 279.

126 Cheng 2002, S. xxv–xxvi.

Wie deutlich geworden ist, sind sowohl das Sterben als auch Live-Aufführungen Prozesse, die flüchtig und einmalig sind. Der Zusammenhang ist naheliegend und wird daher in dieser Arbeit eingehender untersucht. Nicht der Tod als fixer Endpunkt steht somit im Interessensfokus, sondern das Sterben als Prozess und seine Nähe zur prozessualen Live-Performance. Darüber hinaus beinhaltet das ephemere Bild in der Performance im Gegensatz zur Bildenden Kunst das Potenzial, ein Verständnis von Sterblichkeit zu evozieren, das dem fixierten Bildträger nicht gegeben ist. Auf das Verhältnis von Bild(ern) und Performance wird im folgenden Kapitel detaillierter eingegangen.

1.3.2 Bild in der Performance

Gewissermaßen hat die Auseinandersetzung mit dem Tod den Ursprung der Kunst legitimiert, da es seit jeher das Bestreben der Künstler*innen war, etwas Bleibendes zu schaffen und sich dadurch vor dem Vergessenwerden zu bewahren sowie ein Stück Unsterblichkeit zu kreieren. Diese Ansicht beruht auf der von Plinius dem Älteren überlieferten Geschichte über den Anfang der Malerei: Eine junge Frau aus Korinth zeichnet beim Abschied von ihrem Liebsten, den sie nicht in den Krieg ziehen lassen möchte, seinen Schattenriss an eine Wand, um während seiner Abwesenheit einen Teil von ihm, sein Abbild, bei sich zu haben.¹²⁷ Diese Geschichte fand zahlreiche Verwendung in Darstellungen der Kunstgeschichte, bspw. in „The Corinthian Maid“ von Joseph Wright von Derby (1782-1784).

So sehr die Kunst- und Bildgeschichte auf der Sehnsucht nach Unsterblichkeit und auf der Auseinandersetzung mit dem Tod basiert, so unmöglich ist es, den Tod darzustellen.¹²⁸ Dennoch wird immer wieder versucht, den Tod ins Bild zu setzen. Dieses Bild kann jedoch nur eine Annäherung an jene bildhafte Vorstellung sein, die sich die Lebenden vom Tod machen. Schulz weist darauf hin, dass es weniger darum gehe, dem Tod ein Gesicht zu geben, als einen Ersatz für das Abwesende zu haben:

„Ein anderer, historisch anthropologischer Blickwinkel lässt indessen eine weitere Beziehung zwischen Bild und Tod erkennen, die nicht weniger grundsätzlich scheint: Die menschliche Erfahrung und mithin die Vorausahnung des Todes gehört zu den Ursituationen und geradewegs zum Ursinn des Bildermachens, wobei der Tod nicht als Motiv einer Darstellung aufzufassen ist, sondern vielmehr als Motivation dafür, überhaupt ein Bild zu machen. Das Bild entsteht in der Lücke, welche die Toten in ihrem sozialen Umfeld hinterlassen haben, und wird gegen den Körper, den sie verloren haben, eingetauscht.“¹²⁹

An anderer Stelle erweitert Schulz die Perspektive auf die Thematik, indem er einen Bezug zu allen von Menschen erschaffenen Medien herstellt:

„Das enge Verhältnis von Bild und Tod kann man zunächst mit der abstrakten wie pauschalen Bemerkung umreißen, daß die gesamte Geschichte aller Medien, die der Mensch jemals erfunden hat, mit der Entäußerung und dem Tod des körperlichen Subjektes auf das engste verknüpft ist; sei es nun durch die Schrift als Fixierung und Speicherung der gesprochenen Sprache, sei es durch das gemalte Bild einer visuell erfahrenen Gegenwart oder sei es durch elektromagnetische Aufnahmeverfahren, die eine lebendige Stimme konservieren und verewigen können: Immer wird etwas vom Körper losgelöst und extern gespeichert. Das, was einmal dem lebendigen Körper angehörte, erscheint nun als etwas

¹²⁷ Vgl. Sykora 2009, S. 57 und Vgl. Schulz 2002, S. 752.

¹²⁸ Vgl. Sykora 2009, 12 f.

¹²⁹ Schulz 2007, S. 403.

Anderes, als etwas Totes und Irreales, das nun auf verschiedenste Weise *er-innert* und *animiert* werden muß, sei es durch Lesen, durch Anschauung oder mit Hilfe von technischen Apparaturen.“¹³⁰

Das menschliche Verhältnis zum Tod scheint demnach Ursprung und Inspiration nicht nur für die Bildende Kunst und das Entstehen von Bildern *per se* zu sein, es ist offensichtlich auch der Anlass für jegliche Erfindung, die mit dem Konservieren, Dokumentieren und Erhalten menschlicher Spuren und Hinterlassenschaften zu tun hat. Vielleicht liegen das Streben nach Erhalt und die Suche nach einer Form der Unsterblichkeit gerade in dem Paradox begründet, den Tod weder erleben noch darstellen zu können.

Das Medium Fotografie hat – wie jede Form der Dokumentation – eine Gemeinsamkeit mit der Logik des menschlichen Verhältnisses zum Tod:

„Der Tod als etwas, das wir im Moment des subjektiven Erkennens nicht mehr darstellen können, den wir höchstens imaginativ antizipieren oder im Nachhinein als Tod der Anderen betrachten können, entspricht der Dialektik der Fotografie. Denn sie ist jenes Medium, das seinen Gegenstand im Akt der Aufnahme als Bild antizipiert und zugleich nur als Nachträgliches festhalten kann.“¹³¹

Sobald die Fotografie entstanden, die Aufnahme gespeichert wurde, ist sie selbst schon nicht mehr gegenwärtig, sondern ein retrospektiv wahrzunehmender Teil der Vergangenheit. Dadurch wird jede Fotografie, auch die von Lebenden, zum Memento Mori, wie Sykora ausführt:

„Fragt man nach möglichen Korrespondenzen zwischen *memento mori* und fotografischem Medium, so verblüfft vor allem die Affinität zwischen dem Appellcharakter von Fotografie („Das ist gewesen“) und *memento mori* („bedenke, dass du sterben wirst“). Beide Praktiken rufen im Moment ihrer Enunziation demonstrativ aus, dass das, was gerade noch lebendig war, schon ein Stück weit abgelebt und dem Tode näher ist. Jedes einzelne Foto kann demnach dem *memento mori* dienen.“¹³²

Das spannende Geflecht von Zusammenhängen, Unmöglichkeiten und paradoxen Parallelen zwischen Bild bzw. Fotografie und Tod wurde vielfach beschrieben und erforscht (s. Kap. 1.4).

Anders als das Verhältnis von Bild und Tod wurde das Verhältnis von Prozess (bzw. prozessuale Darstellung wie in der Performance) und Sterben kaum untersucht. Fasst man das Bild in der Performance als prozessual (ephemer, nicht fixiert) auf, lässt sich ein ganz anderer

130 Schulz 2002, S. 742.

131 Sykora 2009, S. 22.

132 Sykora 2009, S. 55.

Komplex an Zusammenhängen und Verhältnissen denken, wie in Kapitel 2.1.1.2 zu sehen sein wird.

Helge Meyer verweist in seiner Abhandlung über den Schmerz als Bild auf den besonderen Zusammenhang zwischen der Performancekunst und dem Bewusstsein von Sterblichkeit.

„Die Performance Art nimmt nach meiner Auffassung eine Sonderstellung in dieser Thematik ein: Sie formuliert quasi das Bewusstsein um den Tod, indem sie sich auf das dem Untergang geweihte ephemere Bild einlässt. Somit möchte ich das Bild in der Performance Art als Möglichkeit bezeichnen, sich mit der Unweigerlichkeit der Abwesenheit auseinanderzusetzen, obwohl sie geradezu das Medium der Anwesenheit ist. Diese scheinbare Paradoxie ist meiner Meinung nach wichtig [...].“¹³³

Zum einen ist das Bild in der Performance flüchtig und eignet sich daher als künstlerisches Medium zur Evokation von Sterblichkeit. Denn insbesondere die Performancekunst (und das in ihr erzeugte Bild) ermöglicht die Auseinandersetzung mit der Abwesenheit, also einer dem Tod zuzuschreibenden Eigenschaft, da sie durch ihre Flüchtigkeit das Bewusstsein der Sterblichkeit hervorruft und an die stets präsente Möglichkeit der Abwesenheit des Lebenden gemahnt. Zum anderen wird das Bild in der Performance erlebt, es ist unmittelbar gegenwärtig und anwesend.

Das Bild in der Performance unterscheidet sich grundlegend von dem klassischen Bildbegriff eines statischen, fixierten Bildes, das in seiner Zeitlichkeit festgehalten und unveränderlich ist. Genaugenommen müsste die Rede von *Bildern* in der Performance sein, denn es ist nie nur ein Bild, das während einer Performance entsteht.¹³⁴ Der Einfachheit halber und um das Grundlegende der folgenden Ausführungen zu verdeutlichen, soll vom Bild im Singular gesprochen werden.

Die Verfasserin folgt in ihrer Auffassung vom Bild in der Performance den Erläuterungen Helge Meyers, der sich mit dem Bildbegriff in der Performancekunst auseinander gesetzt hat. Meyer zufolge ist das Bild in der Performance ephemere und authentisch. Darüber hinaus betont er, dass es der Körper des Performers ist, der das Bild erschafft:

„In der Performance ist es der Agierende, der mit seinem Körper in einem selbst definierten Zeitraum ein ephemeres Bild in einem Raum erschafft. Dieses Bild entsteht und vergeht in dem Prozess der Handlung. Lediglich Relikte des Bildes, eher Schatten, denn echte Elemente des eigentlichen Bildes, vermögen eine Erinnerung an das Bild im Moment seiner Präsenz zu geben. Seine Anwesenheit, seine Sichtbarkeit ist an die Aktion des Performers gebunden und ohne ihn nur noch in Aufzeichnungsmedien festzuhalten. Diese

¹³³ Meyer 2008, S. 57.

¹³⁴ Vgl. Janecke 2004, S. 50.

haben aber keine der prägenden Elemente mehr, die für den besonderen Bildbegriff in der Handlungskunst notwendig sind. Sie sind vielmehr eine Spur des Geschehenen.“¹³⁵

Das Bild in der Performance ist Meyer zufolge ein in mehreren Ebenen stattfindendes Bild, das keineswegs mit der Performance endet. Vielmehr überdauert es die Performance als erinnertes Bild bei den Teilnehmer*innen:

„Ist die Live-Arbeit beendet, findet die Entfernung zum Bild der Performance im Zuschauer selbst statt. Das Bild selbst existiert nicht mehr körperlich. Es wird von der Ebene der Präsenz in die kognitive Ebene des Erinnerns und Bewertens übertragen: Es wird zur punkthaften Präsenz in der Vergangenheit, zur Spur! Damit eignen sich die Betrachter das Bild jedoch selbst an. Es erlangt eine eigene Qualität in der kognitiven Sphäre eines jeden Betrachters.“¹³⁶

Linares formuliert dies in ihrem Aufsatz, bezugnehmend auf Meyers Überlegungen, wie folgt: „Diese Bilder gehen als Urbild (Konzept) und Nachbild (Erinnerung) über den Zeitraum ihrer Herstellung (Kunstaktion) hinaus. Dies schließt an einem Bildbegriff an, der weit über Werke der Bildkunst hinausgeht und zwei- sowie dreidimensionale, gegenwärtige sowie imaginierte Bilder umfasst.“¹³⁷ Hierin wird bereits deutlich, wie anders das Bild in der Performance aufzufassen ist als im traditionellen Verständnis statischer Bilder wie bspw. Fotografien oder Gemälde.

Das Bild in der Performance zeichnet sich demnach durch Ephemeralität, Authentizität und Prozessualität aus, überschreitet mehrere Ebenen der Wahrnehmung (Urbild und Nachbild) und ist nicht reproduzierbar. Die Besonderheit des Bildes in der Performance liegt in seiner Nähe zum Erleben. Es ist das Bild eines Erlebnisses im Leben der Teilnehmer*innen und Performer*innen gleichermaßen. Die visuelle Wahrnehmung des Bildes in der Performance wird zudem bereichert durch weitere olfaktorische und auditive Eindrücke, sowie mitunter durch intensive Emotionen, insbesondere wenn es sich um existenzielle Performances handelt.

Entscheidend ist Meyer zufolge, dass Performer*innen und Teilnehmer*innen gemeinsam in einem Zeitraum die Performance erleben. „Nur wenn sich die Zeit des Betrachters mit der Zeit des Performers deckt, wenn die Anwesenheit des Zuschauers in der Performance gegeben ist, kann es zu der Begegnung kommen, die die Besonderheit des Bildbegriffs in der Performance Art prägt. Empfindung von Zuschauer und Performer geschehen parallel in einer gemeinsamen Erfahrung von Dauer.“¹³⁸

135 Meyer 2008, S. 50.

136 Meyer 2008, S. 52.

137 Linares 2014, S. 4.

138 Meyer 2008, S. 51.

Die zum Teil untrennbar mit dem Bild verknüpften sinnlichen Eindrücke und die gemeinsam erfahrene Dauer machen das Bild in der Performance somit zu einem besonders eindringlichen Bild, dessen Intensität im Augenblick der Wahrnehmung begründet liegt. Ihre Wirkung hält darüber hinaus im imaginierten Nachbild an.¹³⁹

Als prozessuales Live-Ereignis weist die existenzielle Performance einige Gemeinsamkeiten zum Ritual auf. Im Folgenden wird näher auf die Zusammenhänge und Unterschiede von Ritual und Performance eingegangen, um zu verdeutlichen, dass existenzielle Performance nicht mit Ritualen gleichzusetzen ist.

139 Vgl. Linares 2014, S. 4.

1.3.3 Ritual vs. Performance

Rituale haben eine jahrtausendelange Tradition. Sie dienen seit jeher den Menschen, um bestimmte Feste zu feiern, Initiationen zu begehen, religiöse Bräuche zu praktizieren etc. Der Ethnologe Victor Turner hebt den besonderen Charakter der im Ereignis entstehenden Gemeinschaftlichkeit hervor. Er spricht in diesem Zusammenhang von „spontaner Communitas“.¹⁴⁰ Diese habe etwas Magisches an sich und sei eine Phase, die nicht von Dauer sei.¹⁴¹

Die unvorhergesehen auftretende Communitas kommt ebenfalls in der wesentlich später entstandenen Performancekunst vor. Jedoch bestehen wesentliche Unterschiede zwischen Ritual und Performance: Während sich Rituale durch ihre grundsätzliche Wiederholbarkeit auszeichnen, ist für Performances ihre Einmaligkeit kennzeichnend. Rituale sind darauf angelegt, bestimmte Praktiken zu gewissen Zeiten oder zu bestimmten Lebensphasen zu wiederholen. Der Ablauf bzw. der Rahmen der Handlung ist entscheidend und vorgeschrieben oder tradiert.

„Riten haben demnach einen performativen Charakter, sie sind darstellende Ereignisse. Sie weisen nicht nur auf Etwas hin, sondern lassen dieses Etwas stattfinden. Sie sind offenbar in hohem Maße invariant, was bedeutet, dass sie Wiederholungscharakter haben und somit der verbindlichen Maßgabe vergangener Performance weitgehend unterworfen sind. Sie besitzen eine erstaunliche Resistenz gegen Eingriffe in ihren Ablauf und in ihr szenisches Reservoir. [...] Die Periodizität der rituellen Performance hat zur Folge, dass die Riten in der Wahrnehmung ihrer Teilnehmer als zeitlos anwesend und damit auch als zeitlos gültig erfahren werden. Einen Ritus fängt man nicht an, sondern man begeht und vollzieht ihn.“¹⁴²

Performances dagegen sind nicht wiederholbar, sie finden lediglich einmal im Moment ihrer Aufführung statt. Wird eine Performance nochmals aufgeführt, ähnelt sie im Ablauf durchaus der vorangehenden und ist dieser vergleichbar, aber es ist nicht *dieselbe* Performance. Der/die Performer*in ist gealtert und bringt andere Stimmungen mit ein, das Publikum setzt sich aus anderen Menschen zusammen, die anders auf das Geschehen reagieren etc. Diese zuletzt genannten Aspekte sind auch beim Ritual verschieden – dort macht es für den Zweck des Rituals jedoch keinen Unterschied. Beim Ritual steht das sich wiederholende Handeln, das anvisierte Ziel im Vordergrund.

140 Turner 2009 (1989), S. 77.

141 Vgl. Turner 1989, S. 135.

142 Wils 2010, c 2010, S. 105.

Während Rituale einem konkreten Ziel folgen, entstehen Performances in der Regel aus sich selbst heraus.¹⁴³ Sie verfolgen kein bestimmbares Ziel, sondern haben – wenn überhaupt – einen groben Plan, dessen Durchführung und genaue Umsetzung jedoch erst im Prozess aus sich selbst heraus, d.h. im Interagieren zwischen Zuschauer und Akteur, entsteht. „Vielmehr ist hier der Weg das Ziel. Ästhetische Erfahrung als liminale Erfahrung“, so Erika Fischer-Lichte in einem Vorwort zu einer Ausgabe von Victor Turners „Vom Ritual zum Theater“, „kann daher auch nicht mit ritueller Erfahrung gleichgesetzt werden.“¹⁴⁴

Performance kann nichtsdestotrotz ritualähnliche Züge annehmen oder sich ritueller Elemente bedienen, wie dies z.B. Marina Abramović in ihren Rhythm-Performances häufig tut. Lange bringt dieses Verhältnis mit folgenden Worten auf den Punkt:

„Performance-Aktionen können rituellen Formen ähneln, ohne selbst – da es situative Kunstwerke sind, die jenseits religiöser Glaubensvorstellungen zelebriert werden – Rituale zu sein. In ihnen wird nicht die kanonisierende Wiederholung angestrebt, wie sie die regelmäßig wiederkehrenden Rituale der Naturvölker suchen, sondern die Einmaligkeit und Unverwechselbarkeit des Vorgangs.“¹⁴⁵

Zwar haben sowohl Rituale als auch Performances Aufführungscharakter insofern, als es in der Regel einen hauptsächlich Agierenden (Performer*in, Schaman*in o.Ä.) gibt.

„Die Erfahrung ist eine doppelte: für die Performerin [Marina A., Anm. LP], die sich ungewöhnlich extremen Erfahrungen aussetzt, und für die Zuschauer, denen das Angebot gemacht wird, diese Erfahrungen zu teilen. Was nur bedingt geht, da das Publikum sie nicht körperlich, sondern nur von der Anschauung her mitvollziehen kann.

Hier sind wir schon bei den Parallelen zum Ritual, wo der Akteur, Tänzer, Schamane etwas darstellt, zugleich aber auch ist, was er zeigt: Repräsentation und Performanz fallen dabei zusammen.“¹⁴⁶

Allerdings trifft diese Feststellung zum einen nicht auf alle Performances zu. So gibt es Performances wie z.B. von Jochen Gerz, die die Teilnehmer*innen zu Akteur*innen machen. Zum anderen ist die Grenze selbst dann fließend, wenn es den einen agierenden Performer bzw. die eine agierende Performerin gibt: Insbesondere bei den risikoreichen Performances kommt es häufig zum Eingreifen der Zuschauer in das Geschehen. Dadurch nehmen die Teilnehmer*innen das Geschehen auch nicht nur allein durch Anschauung wahr, wie Hentschel schreibt, sondern machen eine multisensuelle, oft tief erschütternde Erfahrung, die durchaus körperlich genannt werden kann. Hentschel selbst stellt fest:

143 Vgl. Fischer-Lichte 2004b, S. 22.

144 Erika Fischer-Lichte in: Turner 2009 (1989), xv.

145 Lange 2002, S. 211.

146 Hentschel 2005a, S. 121.

„Anders als der Teilnehmer eines Rituals ist der Zuschauer einer Performance nicht in gleicher Weise vertraut mit Struktur und Ablauf; er ist meistens in Verwirrung gestürzt, hin- und hergerissen zwischen verschiedenen Wahrnehmungen, Impulsen und Interpretationen. Im Idealfalle bringt ihn die Grenzsituation, in die sich der Performer bringt, ebenfalls in eine Grenzsituation, in der er gewohnte Wahrnehmungsmuster aufgibt oder transformiert.“¹⁴⁷

Die Rollenverteilungen sind bei Performances im Wesentlichen weniger definiert als in Ritualen, bzw. ist die Hemmschwelle, die Grenzen zwischen den Definitionen zu überschreiten, niedriger als beim Ritual. Somit birgt die Performance ebenso wie das Ritual die Möglichkeit der Transformation.¹⁴⁸

Die Transformation liegt vor allem in den sowohl im Ritual als auch in Performances stattfindenden Schwellenphasen begründet. Arnold van Gennep unterschied bereits 1909 die drei „Rites de passage“:

„Aufgrund der Wichtigkeit solcher Übergänge halte ich es für gerechtfertigt, eine besondere Kategorie der *Übergangsriten* (‚rites de passage‘) zu unterscheiden, die sich bei genauer Analyse in *Trennungsriten* (‚rites de séparation‘), *Schwellen-* bzw. *Umwandlungsriten* (‚rites de marge‘) und *Angliederungsriten* (‚rites d’agrégation‘) gliedern. Übergangsriten erfolgen also, theoretisch zumindest, in drei Schritten: Trennungsriten bezeichnen die Ablösungsphase, Schwellen- bzw. Umwandlungsriten die Zwischenphase [...] und Angliederungsriten die Integrationsphase.“¹⁴⁹

Insbesondere die beschriebene mittlere Übergangs- bzw. Schwellenphase ist für diese Arbeit elementar. Inwiefern es innerhalb dieser Phase zu liminalen und liminoiden Zuständen kommen kann und wie diese voneinander zu unterscheiden sind, wird eingehender in Kapitel 1.4.1 erläutert. Auf den Zusammenhang mit der Transformation während der Schwellenerfahrung wird detailliert in Kapitel 2.2 eingegangen.

Durchaus gibt es – abgesehen von den Gemeinsamkeiten und Differenzen in Bezug auf die Abläufe und die Struktur der Rituale und Performances – interessante inhaltliche Parallelen zwischen Ritualen und Schmerzperformances, um die es im Folgenden u.a. gehen wird.

So lassen autoaggressive Verhaltensweisen der Performer*innen wie z.B. Marina Abramović, Yann Marussich, Timm Ulrichs, Franko B oder Jon John an schamanistische Praktiken in Opferritualen denken.¹⁵⁰ Teilweise nehmen die Künstler*innen in Interviews unmittelbar

147 Hentschel 2005a, S. 122.

148 Vgl. Hentschel 2005a, S. 126.

149 van Gennep 1986, S. 21.

150 Vgl. Lange 2002, S. 317.

Bezug auf Schaman*innen und Riten bzw. suchen eine Erweiterung des Bewusstseins durch grenzüberschreitende Selbstverletzung.¹⁵¹

Die besondere inhaltliche Nähe zwischen Ritualen und den hier untersuchten Performances liegt vor allem in der stark betonten Korporalität:

„The body is the primary site in which communication is located, and as such, the home of language. From the early 1960s, this site, with all the relative fixity and assurance the word implies, became destabilized as the role of unconscious emotional forces in determining social, cultural, and political behavior was increasingly recognized. In art, the body became a creative tool for releasing the anxiety built up by the repression of these forces; and in the process the stability of the body was transformed as it was redirected to reveal a variety of social excesses and cruelties. It became a shamanistic object, absorbing suffering and pain on other's behalf in order to transcend and repair. The body was developed as a metaphor for healing, through its rejection, ejection, and expulsion of repressed emotion in the symbolic use of blood, feces, and orgiastic energy. The body became a catalyst for the expression of social and personal anxiety and of the growing pains of social change. And the body emerged as both an instrument of liberation and an expression of the alienated self.“¹⁵²

Folgte man Iles Ausführung, wird der Körper in der Performancekunst zum Instrument, um viel größere Dinge wie Ängste, Unzufriedenheit, soziale Missstände usw. auszudrücken und zu veranschaulichen. Der Körper des Künstlers oder der Künstlerin wird zum stellvertretenden „schamanistischen Objekt“. Möglicherweise lässt sich dies auch auf den Umgang existenzieller Performancekünstler*innen mit der Sterblichkeit beziehen: Anhand des Körpers lassen sich unmittelbar Ängste, Verfall, Flüchtigkeit und organische Prozesse ausdrücken.

Obgleich sich wesentliche Unterschiede zwischen Riten und Performances sowie deren strukturellen Abläufen und Motiven ausmachen lassen, gibt es doch gerade auf der inhaltlichen Ebene starke Bezüge und Gemeinsamkeiten. Dennoch lassen sich existenzielle Performances nicht mit Ritualen gleichsetzen, weshalb die Verfasserin eine Abgrenzung und Gegenüberstellung für sinnvoll erachtet. Die Performer*innen in den hier analysierten Performances (bspw. Marina Abramović, Jon John) orientieren sich teilweise an Ritualen, stellen Zusammenhänge her, agieren aber letztlich ganz autonom und frei von religiösen Kontexten bzw. frei von ritueller Wiederholung.

Im Folgenden soll ein Blick auf den aktuellen Forschungsstand des hier vorliegenden Sachverhalts geworfen werden, bevor die Analyse der existenziellen Performancekunst beginnt.

¹⁵¹ Vgl. Abramović und Obrist 2010, S. 12.

¹⁵² Iles op. 2008, S. 157.

1.4 Stand des Diskurses um Performancekunst und Sterblichkeit

„Ist es nicht an der Zeit, die Zwischenräume zu erkunden?“¹⁵³

Hohnsträter

Grundlegend für die vorliegende Studie ist der von den Ethnologen Arnold van Gennep und Victor Turner eingeführte Begriff der Liminalität, der von Erika Fischer-Lichte auf performative Darstellungsformen übertragen wurde.¹⁵⁴ Ergänzend zu Erika Fischer-Lichte wird hier jedoch eine differenzierte Auseinandersetzung mit den Begriffen „liminal“ und „liminoid“ in Bezug auf Performancekunst erfolgen.

Die Untersuchung von Schwellen, Passagen und Übergängen im Allgemeinen fand bisher vor allem in den Literatur- und Kulturwissenschaften Anklang. Einen detaillierten Überblick darüber gibt Rolf Parr.¹⁵⁵ Was bei den von ihm angeführten Schriften von Walter Benjamin, Foucault oder auch Turner offen bleibt, ist der Zusammenhang mit dem Sterben als Schwelle. Da der psychologische Effekt der existenziellen Performances, welche sich mit Sterblichkeit befassen, eine erhebliche Rolle in dieser Dissertation spielt, werden zudem die Untersuchungen des Professors für Psychologie Randolph Ochsman herangezogen. Er beschäftigt sich mit der sogenannten Thanato-Psychologie.

Der Kulturwissenschaftler Thomas Macho hat bereits 2007 von einer „neuen Sichtbarkeit des Todes“ gesprochen.¹⁵⁶ Mit dem Zusammenhang von Fotografie und Tod hat sich insbesondere Katharina Sykora in ihrer zwei Bände umfassenden Veröffentlichung „Die Tode der Fotografie“ beschäftigt.¹⁵⁷

Auch zahlreiche Ausstellungen haben sich in den letzten Jahren mit dem Tod in der Kunst, neuerdings aber ebenso mit dem Thema Sterblichkeit in der künstlerischen Auseinandersetzung befasst. Eine systematische kunsthistorische Einordnung und Diskussion hierzu steht aber noch aus. Eine auf konkrete Kunstwerke bezogene, wissenschaftliche Fokussierung des Sterblichkeitsbewusstseins erfolgte bisher lediglich überblicksartig im Katalog zur Ausstellung „Dead_lines“ (Wuppertal, 2011).¹⁵⁸ Während sich die Ausstellungen

¹⁵³ Hohnsträter 1999, S. 236.

¹⁵⁴ Fischer-Lichte 2004a und Turner 1989.

¹⁵⁵ Geisenhanslüke 2008, S. 184.

¹⁵⁶ Macho und Marek 2007.

¹⁵⁷ Sykora 2009 und Sykora 2013.

¹⁵⁸ Zybok und Richard 2011.

wie „Dead_lines“ oder „every time you think of me, I die, a little“ (Basel, 2013) vorrangig auf Gemälde, Fotografien und Installationen beziehen, ist der Zusammenhang von Sterblichkeitsbewusstsein und Performancekunst noch weitgehend unerforscht. Bisher wurden dazu zwei Aufsätze von Antje von Graevenitz (2013) und Johanna Dangel (2012) veröffentlicht, die von großer Relevanz für vorliegendes Dissertationsprojekt sind. Während Antje von Graevenitz bzgl. des Sterbens in der Performancekunst einige Beispiele aus der Praxis anführt (z.B. Jochen Gerz mit „*A purple Cross for Absence Now*“) und das Dilemma des Betrachters in den Vordergrund stellt, fokussiert Johanna Dangel die Authentizität der „death experience“ in den „performing arts“. ¹⁵⁹ Dangel unterscheidet jedoch nicht zwischen Performancekunst und Inszenierungen aus dem performativen Theater. Einen Bezug zu Liminalität stellen beide nicht her. ¹⁶⁰

Ein Zusammendenken von Sterblichkeit und Liminalität, insbesondere in der Performancekunst, vollzieht Helge Meyer (2008). ¹⁶¹ Meyers Dissertation über „Schmerz als Bild“ liefert in mehrfacher Hinsicht wichtige Denkanstöße, unter anderem seine Definition des Bildes in der Performance und sein gedanklicher Ansatz, die ephemere Performance als Möglichkeit zu sehen, um ein Bewusstsein von Sterblichkeit zu evozieren. Er befasst sich mit Sterblichkeit und Liminalität in der Performancekunst, ohne jedoch eine systematische Untersuchung mit diesem Schwerpunkt auszuführen. Diese Lücken schließt das vorliegende Dissertationsprojekt. Denn Meyer betitelt zwar im Kontext der Begriffsklärung ein Unterkapitel mit Schwellenerfahrung, geht aber inhaltlich nicht weiter darauf ein. Das Phänomen der Liminalität findet bei ihm lediglich in der Abgrenzung zum Ritual Erwähnung. Darüber hinaus liegt der Fokus dieser Arbeit auf dem Thema Sterben in der Performancekunst und nicht wie bei Meyer auf dem Schmerz. Jedoch wird in vorliegender Arbeit der Zusammenhang zwischen wesentlichen Aspekten der Performancekunst mit dem Sterben dargelegt, was bei Meyer unterbleibt, ebenso wie eine begriffliche Trennung von Tod und Sterben.

Hinsichtlich des Zusammenhangs von Performance als Medium gibt die Sammelausgabe „Performativität und Medialität“, herausgegeben von Krämer (2004), grundlegende Denkanstöße wie die bipolare Struktur von einem Ereignis und dessen Wahrnehmung. ¹⁶²

¹⁵⁹ Dangel 2012, S. 221.

¹⁶⁰ Vgl. Graevenitz 2013 und Dangel 2012.

¹⁶¹ Vgl. Meyer 2008.

¹⁶² Vgl. Krämer 2004, S. 14.

Ebenso relevant ist der aktuellere Aufsatz von Westerman „Between Action and Image“ (2015), in welchem vorgeschlagen wird, Performance als ein Inframedium zu verstehen.¹⁶³

Bezüglich des methodischen Umgangs mit der Performancekunst lässt die genannte Sekundärliteratur viele Fragen offen. Zwar werden Vorschläge zur Definition des Bildes in der Performance gegeben (Meyer, 2008), kategorische Einordnungen zur analytischen Orientierung vorgeschlagen (Fischer-Lichte, 2004a) oder andere Methoden angewandt (z.B. die Wahrnehmungsästhetik von Dangel, 2012). Eine adäquate Methodik zur Analyse von Performancekunst steht allerdings aus, weshalb die Verfasserin eine Kombination der systemischen Bildanalyse nach Huber mit der Aufführungsanalyse nach Weiler und Roselt vorschlägt und anwendet.¹⁶⁴

Die Dissertation schlägt somit erstmalig einen Bogen von der Performancekunst zur künstlerischen Auseinandersetzung mit Sterblichkeit und untersucht in diesem Zusammenhang erzeugte Schwellenzustände, ergänzt um Fragestellungen der Medialität von Performancekunst.

Im Folgenden werden die verschiedenen Aspekte der existenziellen Performancekunst herausgearbeitet. Dabei werden vorerst aus den Performancebeispielen heraus die für diese Dissertation relevantesten Primäraspekte entwickelt und daraufhin die dichotomische Aufteilung zwischen liminoiden und liminalen Phänomenen begründet.

¹⁶³ Vgl. Westerman 2015. Mehr dazu in Kapitel 2.3.

¹⁶⁴ Vgl. Huber 2014 und Weiler und Roselt 2017. Ausführung auf S. 8-11 dieser Dissertation.

2. Existenzielle Performance als Medium zur Evokation von Sterblichkeitsbewusstsein

Die existenzielle Performancekunst eignet sich in besonderem Maße zur Evokation eines Bewusstseins von Sterblichkeit. Im Folgenden sollen anhand von Beispielen die primären und dichotomischen Aspekte herausgearbeitet, die Bedeutung der interpersonellen Begegnung hervorgehoben und die Relevanz der Schwellenerfahrung erläutert werden.

Im Wesentlichen zeichnet sich die existenzielle Performancekunst durch Primäraspekte wie Ephemeralität, Gegenwärtigkeit, Prozessualität und Korporalität sowie dichotomische Aspekte wie liminoide und liminale Phänomene und die Interpersonalität zwischen den Performenden und Teilnehmenden aus. Jedem dieser Aspekte kommt eine erhebliche Relevanz zu, weshalb ausführlich in Einzelkapiteln darauf eingegangen wird. Dabei steht insbesondere im Fokus, welcher Zusammenhang zwischen diesen Eigenschaften und dem Bewusstsein von Sterblichkeit besteht.

Nach einer detaillierten Analyse der genannten Aspekte im Hinblick auf die existenziellen Performances stellt sich die Frage nach der Bedeutung der Schwellenerfahrung im Sinne eines kathartischen oder transformatorischen Effektes.

Abschließend werden die Untersuchungen der Eigenschaften der existenziellen Performancekunst, des Verhältnisses zwischen Performenden und Teilnehmenden und der Bedeutung der Schwellenerfahrung zusammengeführt, um herauszuarbeiten, welche Rolle diesen Eigenschaften im Hinblick auf die Funktion der Performance als Medium zur Evokation von Sterblichkeitsbewusstsein zukommt. Anhand dessen ist die These der existenziellen Performance als (nonverbalen) Mediums zu belegen. Dabei werden auch bestehende Diskurse über den Zusammenhang von Performance und Medialität reflektiert und hinterfragt.

2.1 Aspekte der existenziellen Performancekunst

2.1.1 Primäraspekte

Die existenzielle Performancekunst weist, insbesondere im konträren Verhältnis zur Bildenden Kunst, Eigenschaften auf, die sie zugleich definieren und auszeichnen. Neben dem interpersonellen Zusammenspiel von Performer*in und Teilnehmer*in, das ein elementares Merkmal der existenziellen Performance ausmacht und in Kapitel 2.1.3 gesondert beschrieben wird, gibt es zeitliche und materielle Aspekte.

In ihrer „Ästhetik des Performativen“ beschreibt Fischer-Lichte ähnliche Eigenschaften der Performancekunst. Ihr zufolge führt eine Performance zum einen zur „Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern“, zum anderen „zur performativen Hervorbringung von Materialität“.¹⁶⁵ Zu letzterer zählt sie Körperlichkeit, Räumlichkeit, Lautlichkeit und Zeitlichkeit. Fischer-Lichtes Ausführungen dazu, inwiefern z.B. Lautlichkeit und Zeitlichkeit eine Materialität haben können, bleiben allerdings ungenau.¹⁶⁶ Darüber hinaus spielen Aspekte wie Ephemeralität oder Authentizität keine oder nur eine untergeordnete Rolle in ihrer Studie. Aus diesem Grund wird in vorliegender Dissertation eine andere Einordnung der performativen Aspekte zugrunde gelegt, insbesondere derer, die einen Zusammenhang mit der Sterblichkeit aufweisen, welche im Folgenden erläutert wird.

Im Zentrum stehen hier zunächst folgende Primäraspekte:

1. Ephemeralität
2. Prozessualität
3. Gegenwärtigkeit
4. Korporalität

Bei den ersten drei Aspekten handelt es sich um zeitliche Eigenschaften, die jeweils für sich Alleinstellungsmerkmale aufweisen (vgl. Kapitel 2.1.1.1-2.1.1.3). Dabei können Ephemeralität und Prozessualität als zeitliche Attribute der Performance verstanden werden, während die Gegenwärtigkeit die besondere Wahrnehmung der Zeit durch die Teilnehmer*innen kennzeichnet. Bei dem Aspekt der Korporalität steht eine materielle

¹⁶⁵ Fischer-Lichte 2004a, S. 5.

¹⁶⁶ Da nach Ansicht der Verfasserin die Argumentation Fischer-Lichtes in diesem Punkt unklar ist, werden in dieser Dissertation keine Belege für die Materialität von Zeitlichkeit oder Lautlichkeit gesucht, sondern andere, für das grundlegende Thema relevante Aspekte hervorgehoben.

Eigenschaft im Vordergrund, die sich auf das der existenziellen Performance zugrundeliegende Material bezieht: dem präsenten Körper des/der Performer*in.

Im Folgenden werden in einzelnen Kapiteln exemplarisch existenzielle Performances analysiert, um daraus die Unterteilung der Primäraspekte zu begründen.

2.1.1.1 Ephemeralität

Ephemeralität bezeichnet, dass alles Lebende und alles sich Ereignende flüchtig und unwiederholbar sind. Anhand der nachfolgend beschriebenen Performances wird die Flüchtigkeit der existenziellen Performances hervorgehoben. Diese bestehen nur in dem Moment des Geschehens und sind somit vergänglich wie das Leben in seinen Augenblicken. Die im Folgenden analysierten Performances zeichnen sich nicht nur durch ihre Kürze aus, durch die sie auf ihre Ephemeralität hinweisen. Sie stellen darüber hinaus inhaltlich unmittelbar eine Verbindung zum Thema der Sterblichkeit her.

Chronologisch betrachtet gab 1971 der Amerikaner **Chris Burden** (*1946-2015) im wahrsten Sinne des Wortes den Startschuss für extreme Performancekunst, die selbst vor dem Risiko, das Leben aufs Spiel zu setzen, nicht zurückschreckt.

In seiner Performance „*Shoot*“ ließ Chris Burden am 19. November 1971 im F Space in Santa Ana einen Freund auf sich schießen.¹⁶⁷ Er beschreibt die Aktion ganz nüchtern: „At 7.45 p.m. I was shot in the left arm by a friend. The bullet was a copper jacket 22 long rifle. My friend was standing about fifteen feet from me.“¹⁶⁸ Burden stand vor einer Wand seinem Freund gegenüber. Dieser richtete die Waffe auf Burden, man hörte einen Schuss, und sah Burden, seinen linken Oberarm anschauend, in Richtung seines Freundes aus dem Raum gehen. Die Videosequenz, welche die Performance dokumentiert, ist nur acht Sekunden lang.¹⁶⁹

Burdens existenzielle Performance verdeutlicht Ephemeralität *par excellence* und fokussiert die Auseinandersetzung mit Sterblichkeit: Der Künstler hebt die Kürze seiner Performance hervor, ihre Eigenart, nur im Augenblick zu bestehen, und die schockierende Konfrontation mit der Sterblichkeit in dem Moment, in dem sein Freund auf ihn schießt. Burden zeigt auf, worin die ungeheure Wirkkraft der existenziellen Performancekunst liegt: In ihrer Ephemeralität und ihrer Fähigkeit zu schockieren, da im Augenblick des Schusses unklar ist, ob Burden tödlich getroffen wird.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Bildmaterial siehe Burden 1996.

¹⁶⁸ Burden und Perrin 1995, S. 128.

¹⁶⁹ Video mit Chris Burdens erklärender Stimme aus dem Off: <https://www.youtube.com/watch?v=26R9KFdt5aY>, zuletzt aufgerufen am 26.06.2018.

¹⁷⁰ Auf eine weitere Eigenschaft dieser Performance, sich durch Realität und Liminalität auszuzeichnen, wird in Kapitel 2.1.2.3 näher eingegangen.

Während Chris Burden die *eigene* Sterblichkeit in den Vordergrund stellt, setzt sich der amerikanische Künstler **James Lee Byars** (*1932-1997) mit der Sterblichkeit *per se* auseinander. Für James Lee Byars ist der Tod in seinen Arbeiten stets präsent: „Der Tod war eine stets anwesende Kraft in Byars' Leben und Arbeit. Gegenüber Joachim Sartorius äußerte er sich 1996: ‚Für mich ist der Tod allgegenwärtig [...]. Leben und Liebe und Tod [sind] gigantische historische Themen.‘“¹⁷¹ Nachfolgend wird eine seiner performativen Arbeiten vorgestellt, die den Aspekt der Allgegenwärtigkeit des Todes sowie der Vergänglichkeit des Lebens veranschaulicht.

Die Performance „*The Play of Death*“ fand 1976 in Köln statt. Mittags um 12 Uhr erschien James Lee Byars gemeinsam mit zwölf weiteren, schwarzgekleideten Personen in den dreizehn parallel nebeneinander angeordneten Fenstern des Dom-Hotels.¹⁷² Einen Augenblick lang wandten sie sich dem Platz vor dem Hotel zu, auf dem sich einige Menschen versammelt hatten. Der Künstler „Byars hauchte den Laut ‚th‘ (für grch. *thanatos*, Tod). Daraufhin zogen sich alle in die Zimmer zurück.“¹⁷³ Durch die Flüchtigkeit dieser Aktion „zwang Byars die Zuschauer, sich mit der Sterblichkeit auseinander zu setzen [sic].“¹⁷⁴ „*The Play of Death*“ trägt den Charakter einer klassischen Theateraufführung: Die Fensterfront des Dom-Hotels wird zur Bühne, der Vorplatz zum Zuschauerraum. Allerdings ist es eben kein dem Alltag entthobener Ort, an dem Byars seine Performance stattfinden lässt, sondern ein öffentlicher Platz, auf dem man zufällig, vielleicht nach einem Einkauf oder vor einem Termin, entlang läuft. Die Aufmerksamkeit der Menschen, die der Performance beiwohnten, wurde für einen kurzen Augenblick abgelenkt und mit dem Tod konfrontiert, der einen jederzeit inmitten des Lebens ereilen kann.

James Lee Byars greift in „*The Play of Death*“ auf spielerische Weise den Gedanken auf, „die letzte Stunde habe geschlagen“. Indem er den Laut „th“ haucht, gemahnt er an das Aushauchen des Lebens im Moment des Todes. Gleichzeitig dauert seine Aktion nur einen Augenblick und rückt damit umso deutlicher ins Bewusstsein, dass alles Lebende flüchtig ist. „Lidschlagkurze Szenen“, hat Carls Haenlein die Aktionen genannt, „die schimmernde Gedächtnisspuren“ hinterließen. Das Prinzip des Flüchtigen, der kaum dauernden Wahrnehmung durch eine Subversion des Dauerhaften [...]“¹⁷⁵ kommt hier zum Tragen.

Darüber hinaus versinnbildlicht Byars das Spiel des Todes mit der Anwesenheit und Abwesenheit der Menschen. Sterben ist eine Form des Verschwindens. So wie die dreizehn

¹⁷¹ Ottmann 2004, S. 47.

¹⁷² Bildmaterial siehe Ottmann 2004.

¹⁷³ Ottmann 2004, S. 48-49.

¹⁷⁴ Ottmann 2004, S. 48-49.

¹⁷⁵ Weinhart 2004, S. 125-126.

Personen an den Fenstern des Dom-Hotels auftauchen, um kurz darauf wieder zu verschwinden, so lebt ein Mensch seine Lebenszeit, um daraufhin nach dem Tod unwiderruflich abwesend zu sein. Gleichzeitig kann der/die Verstorbene in den Erinnerungen der Hinterbliebenen anwesend bleiben, in immaterieller Form. Die Dichotomie der Anwesenheit und Abwesenheit spiegelt sich in der Kunst von Byars selbst wider: „Byars’ Kunst ist dem Wesen nach immateriell, sie ist oft nur für die Dauer einer Sekunde anwesend. Es ist eine Kunst der Abwesenheit. Für Byars war die vollkommene Anwesenheit die vollkommene Abwesenheit oder der Tod.“¹⁷⁶

„*The Play of Death*“ rekurriert nicht zuletzt auf die Mythologie und Zahlensymbolik. Thanatos ist in der griechischen Mythologie der Totengott, dem niemand endgültig entkommen kann. „Er trägt die Verstorbenen in den Hades.“¹⁷⁷ Ihm wird das Schwarz zugeordnet, was sich in der Kleidung der dreizehn Personen in Byars Performance wiederfindet¹⁷⁸. Die Zahl 13 gilt im volkstümlichen Aberglauben nicht nur als Unglückszahl, sie ist zudem im Tarot dem Tod (La Mort) zugeordnet.¹⁷⁹

James Lee Byars greift somit in seiner Performance „*The Play of Death*“ auf vielfältige Weise das Thema Tod und die Flüchtigkeit des Lebens auf. Seine Aktion beinhaltet kein Risiko für Teilnehmende, vielmehr setzt er auf eine liminoide Konfrontation mit dem Tod. Durch die Flüchtigkeit der Aufführungssituation entsteht eine Zeitkapsel der Gegenwart mit gebündelter Aufmerksamkeit bzw. ein Moment zwischen Vergangenheit und Zukunft.

Die Ephemeralität und das Sterben als allgegenwärtige Möglichkeit werden auch von Chris Burden thematisiert, allerdings in einer gänzlich anderen Herangehensweise. Während sich James Lee Byars auf spielerische Weise in einer Performance mit der Thematik befasst, provoziert Burden in seiner liminalen Aktion „*Shoot*“ mit der Realität der Tatsache: Das Leben kann in jedem einzelnen Augenblick vorbei sein.

Die Flüchtigkeit einer Situation betont die Vergänglichkeit. Indem uns in Situationen wie in den beschriebenen existenziellen Performances deren eigene Flüchtigkeit vor Augen geführt wird, wird uns die Vergänglichkeit alles Seienden bewusst gemacht. Eine existenzielle Performance findet, unabhängig von ihrer Dauer, in einem bestimmten Zeitraum statt und ist ephemeral: Wenn der oder die Performende die Situation endgültig verlässt und die

¹⁷⁶ Ottmann 2004, S. 38.

¹⁷⁷ Bellinger 2000, S. 484.

¹⁷⁸ Schwarz findet sich im westlichen Kulturkreis häufig in Zusammenhang mit dem Tod: Bei Begräbnisritualen als Farbe der Kleidung, in der Subkultur der sog. Schwarzen Szene etc.

¹⁷⁹ Vgl. Gerlach 1998, S. 62.

Teilnehmenden sich vom Performance-Ort entfernen, ist sie unwiderruflich beendet. Innerhalb des Performancezeitraumes existieren unzählige Momente und subjektiv wahrgenommene Augenblicke, die für sich genommen ebenfalls einmalig und ephemere sind. Marie-Luise Lange zufolge ist das Ziel der Performance-Art „die Schaffung eines ephemeren Ereignisses, in dem der Agierende physisch und psychisch einen Transformationsprozeß durchläuft, an dem das Publikum auf sinnlich-mimetische Weise beteiligt ist.“¹⁸⁰

Da die Performancesituation kein „fixier- und tradierbares materielles Artefakt“ hinterlässt, ist sie flüchtig und zugleich unwiederholbar, wie auch Fischer-Lichte betont.¹⁸¹ Selbst die Dokumentation der Performance gibt lediglich das Erlebte in Bildern wieder, ohne das interpersonelle Zusammenspiel aller Teilnehmenden oder das multisensorische Live-Erleben am eigenen Körper reproduzieren zu können.¹⁸² Die Ephemerality der Situation wird besonders deutlich, wenn man sich, wie Siegmund in folgendem Zitat, vor Augen führt, dass nur das Jetzt zählt, welches vorbei ist, sobald man es wahrnimmt und reflektiert:

„Das Jetzt des Augenblicks, dessen wir habhaft werden wollen, ist immer schon im Übergang begriffen und damit ein ‚Jetzt-schon-nicht-mehr‘. Unsere Wahrnehmung ist von einer Nachträglichkeit gekennzeichnet, die den Augenblick nur vom Umschlagpunkt zur unmittelbaren Vergangenheit her in den Blick nehmen kann. Die nachträgliche Wahrnehmung, die dem *hic et nunc* der Aufführungssituation einen Riss zufügt, führt zu einem Entzug der Wahrnehmung, zu einer Abwesenheit inmitten ihrer Präsenz.“¹⁸³

Die existenzielle Performancesituation spiegelt in ihrer Ephemerality die Flüchtigkeit des Lebens wider. Im intensiven Erleben und Wahrnehmen der existenziellen Performance *hic et nunc* und dem Bewusstsein der Ephemerality der Situation wird somit das Bewusstsein für die Vergänglichkeit und die Sterblichkeit geschärft. Dieser Effekt wird zusätzlich durch den Aspekt der Prozessualität verstärkt, ein weiterer Primäraspekt der existenziellen Performancekunst, der nun erläutert wird.

180 Lange 2002, 31 f.

181 Vgl. Fischer-Lichte 2004a, S. 127.

182 Die Rolle der Dokumentation der Performance ist umstritten und berührt besonders die Frage der Medialität, weshalb in Kapitel 2.3 näher darauf eingegangen wird.

183 Siegmund 2005, S. 68.

2.1.1.2 Prozessualität

Die Prozessualität der existenziellen Performancekunst unterstreicht die Vergänglichkeit und unterstützt dadurch den Eindruck der Ephemeralität. Jede existenzielle Performance ist *per se* prozessual, da sie ein fortlaufender Prozess und nicht fixierbar ist. Existenzielle Performancekunst ist und hinterlässt kein feststehendes Bild, keine unbewegliche Skulptur – stattdessen ist sie ein Ereignis, das erlebt werden kann. Zugleich kontrastiert die Prozessualität die Ephemeralität existenzieller Performancekunst, da sie langwierige Prozesse den kurzzeitigen Performances wie bspw. von Byars und Burden gegenüberstellt. Beide zeitlichen Aspekte ergänzen sich jedoch im Punkt der Vergänglichkeit und Nicht-Fixierbarkeit. Insbesondere im Zusammenhang mit der Sterblichkeit und Vergänglichkeit des Lebens, worauf die existenzielle Performancekunst verweist, ist die Prozessualität von Bedeutung. Die Prozessualität verdeutlicht, dass nichts bleibt, sondern sich stets alles Lebende in einem unumkehrbaren Fluss befindet. Performances ohne existenzielle Thematik können diesen Umstand ebenfalls veranschaulichen, allerdings fokussieren Performances wie die nachfolgenden die Prozessualität, indem sie bspw. auf das fortschreitende Alter hinweisen (bei Anja Ibsch) und unterstreichen dadurch den Zusammenhang zur Vergänglichkeit. Im Folgenden werden somit drei Performances vorgestellt, anhand derer die Eigenschaft der Prozessualität existenzieller Performancekunst deutlich wird.

Der Schweizer Performancekünstler **Yann Marussich** (*1966) befasst sich in vielen seiner Arbeiten mit dem Sterben und fordert die Teilnehmer*innen dadurch immer wieder auf, sich mit ihrer eigenen Sterblichkeit auseinanderzusetzen.

So schafft Yann Marussich 2003 (und 2018 beim Click Festival in Dänemark) z.B. ein „*Autoportrait dans une fourmilière*“ (Selbstportrait im Ameisenhaufen). Dabei steht zwar sein eigener Körper im Fokus, doch es geht weniger um die Sterblichkeit des Künstlers, sondern um allgemeinere Aussagen über das Ableben. Da die Arbeit über einen Zeitraum von mehreren Stunden angelegt ist und zudem langsam fortschreitende Prozesse veranschaulicht, sei sie an dieser Stelle exemplarisch angeführt.

Yann Marussich lag nackt in einem verschlossenen Glaskasten (2m x 1m x 0.5m), in dem sich lebendige Ameisen befanden.¹⁸⁴ Der rechteckige Kasten war mit einer Luftzufuhr von außen versehen, ebenso mit Kopfhörern, mithilfe derer die Rezipienten die Atmung und den Herzschlag des Künstlers hören konnten. Am Fuß- und Kopfende des Kastens war je ein

¹⁸⁴ Bildmaterial siehe Meyer 2008 und <http://yannmarussich.ch>.

Bildschirm angebracht, auf dem man unmittelbar in der Situation aufgenommene Nahaufnahmen vom Körper des Künstlers mit den Ameisen sehen konnte. Während man die Lebensfunktionsgeräusche des Künstlerkörpers über Kopfhörer hörte, sah man ihn durch die Glaswände hindurch in dem Kasten liegen. Yann Marussich lag dort insgesamt fünf Stunden. Es ging demnach um Zeit, Dauer, Bewegungslosigkeit und um Fragen nach Leben und Tod, denn langanhaltende Bewegungslosigkeit ruft die Assoziation der Leblosigkeit hervor. Ein toter Körper kann sich nicht mehr autark bewegen. Yann Marussich greift diese Gedanken auf und veranschaulicht sie in seiner Arbeit. Die Bewegungslosigkeit des Künstlerkörpers ist in dieser Performance jedoch nicht nur, oder nur auf den ersten Blick, ein Hinweis auf Leblosigkeit: Vielmehr passieren am und im Körper eine Vielzahl von Prozessen, an denen Kleinstlebewesen beteiligt sind.¹⁸⁵

In einem auf der Homepage des Künstlers veröffentlichten Text zur Performance wird Bezug genommen auf die Rolle, die Tiere und Insekten beim Prozess der Zersetzung nach eingetretenem Tod spielen:

*„Autoportrait dans une fourmilière experiments with this meeting point for plant, animal and human life. In a seemingly empty space, ants swarm over this motionless body: a reminder that insects actively participate in the decomposition process. Marussich experiments with this end of life process from an organic perspective, challenging it physically and emotionally. The point is to let go and to reach a state of complete surrender. The experiment also canvasses **the audience to reflect on its own relationship with death and dying—almost experiencing it themselves. The idea of death itself creates an intimate bond between audience and performer** [Hervorhebung durch LP].“¹⁸⁶*

Das Sterben als Prozess, während dessen der Körper zerfällt und durch die Natur zersetzt wird, um ein Teil von ihr zu werden, ist zentral in Marussichs *„Autoportrait“*. Selbst ohne textlichen Hinweis sind diese Assoziationen in der Performance vorhanden. Die Möglichkeit, die Lebensfunktionsgeräusche des Künstlers unmittelbar mit anzuhören und daran in Echtzeit teilzuhaben, verschärfen akustisch die Wahrnehmung auf die im Körper ablaufenden Prozesse wie das Schlagen des Herzens, die Atmung und das Rauschen des Blutes, derer man sich sonst oft nicht bewusst ist. Darüber hinaus verweisen die Ameisen, die auf dem nackten Körper des Künstlers krabbeln, auf den „decomposition process“.¹⁸⁷ In einem barocken Vanitas-Stillleben bspw. ist diese multisensorische Möglichkeit, Prozessualität und Vergänglichkeit zu betonen, nicht gegeben. Darin kann auf den Verfall, bspw. durch die Abbildung von faulendem Obst,

185 Bildmaterial siehe Meyer 2008 und <http://yannmarussich.ch>,

186 Rochat, Anne, frz. Beschreibung auf der Homepage des Künstlers, ins Englische übersetzt von AJS Craker, <http://yannmarussich.ch/perfos.php?p=6>, zuletzt aufgerufen am 23.10.14.

187 Ebd.

verwiesen werden, jedoch lässt sich der Prozess des Verfalls für den Betrachter nicht unmittelbar miterleben. Durch die Hervorhebung der Prozessualität verdeutlicht Marussich in seiner Performance die Vergänglichkeit multisensorisch und fordert die Teilnehmenden dadurch auf, sich mit der Sterblichkeit auseinanderzusetzen und sich der Prozesse des vergehenden Lebens bewusst zu werden.¹⁸⁸

Der Wechsel von Anwesenheit und Abwesenheit ist stets mit einem Prozess verbunden. Diese Dichotomie von Präsenz und Absenz spielt bei der Auseinandersetzung mit der Sterblichkeit eine entscheidende Rolle: das Lebende ist präsent, während das Tote absent und nicht mehr Teil der Welt der Lebenden ist. Der Prozess in der Dichotomie von Anwesenheit und Abwesenheit ist zentraler Bestandteil im Werk des Künstlers **James Lee Byars** und wird insbesondere in seiner Performance „*The Death of James Lee Byars*“ deutlich. Sie fand 1994 in Brüssel in der Galerie Marie-Puck Broodthaers statt und ist eine Wiederholung der Aktion „*The Perfect Death of James Lee Byars*“ von 1984 in New York gewesen. Die Wiederholung in Brüssel geschah anlässlich der Eröffnung der Installation „*The Death of James Lee Byars*“, d.h. die Performance in Anwesenheit des Künstlers verwandelte sich durch die Abwesenheit des Künstlers in eine dauerhafte Installation. Da diese Metamorphose den Aspekt des Verschwindens und des prozessualen Übergangs zwischen Anwesenheit und Abwesenheit zusätzlich unterstreicht, wird im Folgenden auf diese Performance eingegangen.

Wie bereits in „*The Perfect Death of James Lee Byars*“ legte sich James Lee Byars in Brüssel mit einem Goldlamé-Anzug bekleidet in den vollständig mit Blattgold bedeckten Galerieraum. Das Eintauchen in Gold brachte ihn optisch nahezu zum Verschwinden.¹⁸⁹ Später wurde der Künstler durch Diamanten ersetzt, die man auf einem Podest auslegte:

„Bei der Eröffnung lag Byars in der Mitte des Raumes, in Goldlamé gekleidet, auf dem Boden. Hinterher ersetzte Byars seinen Körper durch fünf Diamanten (eigentlich waren es Swarovski-Kristalle), die er auf einem 30 Zentimeter hohen und 180 Zentimeter langen Podest, das die Form eines Sarkophages hatte und ebenfalls mit Blattgold belegt war, sternförmig platzierte. Von Joachim Sartorius nach der Bedeutung dieser Arbeit gefragt, erklärte er, dass es sich um ein Üben des Todes handele, in Anlehnung an Sokrates, der Philosophie als ein Einüben des Todes definiert habe.“¹⁹⁰

188 Auf weitere Aspekte der Performance, wie der Korporalität und dem liminoiden Charakter wird in den Kapiteln 2.1.1.4 und 2.1.2.1 eingegangen.

189 Bildmaterial siehe Ottmann 2004.

190 Ottmann 2004, S. 46-47. Sokrates spricht in Platons „Phaidon“ über den Tod und dessen Bedeutung für den Philosophen. Er bezeichnet das Philosophieren als ein Üben des Sterbens, da es beim Philosophieren wie beim Sterben um den Prozess der Ablösung der Seele vom Körper gehe. Vgl. Ahrens Dorf 1995, S. 38. Demnach sieht Byars in seiner Kunst offensichtlich eine Möglichkeit, das Sterben zu üben und die Seele vom Körper zu lösen.

Der Bezug zum Tod besteht nicht allein durch den Titel der Arbeit, sondern auch durch das lange andauernde bewegungslose Liegen des Künstlers auf dem Boden, das als Körperhaltung dem Zustand des Todes am nächsten kommt. Auch die Platzierung der fünf Diamanten auf einem sargförmigen Podest lässt an den Tod denken, da die Diamanten als Material auf die Möglichkeit der Verwandlung ins Dauerhafte verweisen: Nach der Einäscherung einer Leiche besteht bei manchen Bestattungsinstituten in der sogenannten Diamantbestattung die Möglichkeit einer Veredelung des in der Asche verbliebenen Kohlenstoffs in einen Diamanten.¹⁹¹ James Lee Byars veranschaulicht in dieser Arbeit, wie Präsenz zur Absenz wird und hinterfragt zugleich die Grenze zwischen Leben und Tod: Wann genau tritt der Tod ein? Wann verschwindet man und was bleibt von einem?

Zugleich stirbt James Lee Byars nicht in seiner Performance, die den Titel seines Todes trägt. Sein Tod wird inszeniert, er spielt mit dem eigenen Tod. Laut Antje von Graevenitz „wollte er nicht seinen tatsächlichen Tod (obwohl er das behauptete), sondern spielte nur auf Ziele wie Vollkommenheit und Ewigkeit an. [...] Im Grunde bezeugte diese wortlose Performance nur die Hoffnung, das Kunstwerk könne den Tod überwinden helfen.“¹⁹² Was von Graevenitz als Kunstwerk der Hoffnung auf Überwindung des Todes bezeichnet, steht jedoch für noch mehr: Sterben bedeutet bei Byars Verschwinden, aber auch die Veredelung und Transformation des Gewesenen. Dadurch wird der Prozesscharakter des Sterbens hervorgehoben und zugleich ein Hinweis auf Transzendenz gegeben. Anders als Marussichs „*Autoportrait*“ veranlasst Byars’ Performance zum Nachdenken darüber, was nach dem Tod geschieht. Zum einen weist der Künstler durch seine Deutung der Performance als „Üben des Todes“ und den Bezug zu Sokrates auf einen transzendenten Zusammenhang hin (das Ablösen der Seele vom Körper), zum anderen stellt die Ersetzung des Körpers mit Diamanten einen Bezug zur möglichen weiteren Verwendung der körperlichen Überreste her.

Die Teilnehmer*innen bleiben bei der beschriebenen Performances von James Lee Byars komplett passiv. Es gibt nur das Zuschauen, keine Interaktion, kein Eingreifen der Zuschauer*innen. Diese Tatsache betont den Charakter der Aufführung und des Spiels bei James Lee Byars. Der Künstler setzt sich auf liminoide Weise mit dem eigenen Tod auseinander, ohne die Teilnehmer*innen direkt mit einzubeziehen. Bei ihm wird insbesondere die Dichotomie von Anwesenheit und Abwesenheit hinterfragt und der Aspekt der Prozessualität sowie der Transzendenz hervorgehoben.

191 Informationen im Artikel von Dominik Groß: „Zum Wandel im Umgang mit der menschlichen Leiche: Hinweise und Erklärungsversuche“, 09.05.2011, <http://www.bpb.de/apuz/33326/zum-wandel-im-umgang-mit-der-menschlichen-leiche-hinweise-und-erklarungsversuche?p=all>, Angebotsbeispiel siehe <https://www.anternia-bestattungen.de/diamantbestattung>, beide zuletzt aufgerufen am 30.05.2018.

192 Graevenitz 2013, S.143.

Im Vordergrund steht der spielerische Ansatz, die eigene Sterblichkeit zu reflektieren. Es handelt sich bei der Performance „*The Death of James Lee Byars*“ um eine Inszenierung des Künstlertodes, indem er sich in Gold gekleidet in einem goldenen Raum niederlegt und optisch verschwindet. Zugleich wissen später hinzugekommene Teilnehmer*innen in der Performance nicht mit Sicherheit, ob es sich nicht doch um die Leiche des Künstlers handelt, die in dem goldenen Raum liegt. James Lee Byars spielt mit der Unsicherheit und hinterfragt auf diese Weise die Grenzen des Spiels.

Die Berliner Künstlerin **Anja Ibsch** (*1968) veranschaulicht Sterblichkeit und Prozessualität auf eine radikalere Weise als die bisher vorgestellten Künstler*innen. Sie performte in Berlin über mehrere Jahre „*Age*“ (2001-10); eine Performance, die sich im Grundkonzept nicht ändert, jedoch jedes Jahr mit zunehmendem Alter der Künstlerin riskanter wird und an Dramatik hinzugewinnt.

In „*Age*“ saß Anja Ibsch auf einem Stuhl und zog sich für jedes ihrer Lebensjahre eine Strumpfhose über Kopf und Gesicht.¹⁹³ Je älter sie wird, umso dichter wird demnach die Stoffschicht über ihren Atemwegen. Helge Meyer beschreibt sein Erleben der Performance in seiner Dissertation wie folgt:

„Die Performance bewegt sich hier in einem Grenzbereich, der auch für Außenstehende einen starken Druck zu vermitteln vermag. Ich habe die Handlung bereits zweimal live sehen können und kann die Anspannung an eigener Erfahrung festmachen. Spätestens ab dem 10. Strumpf verformt sich das Gesicht von Ibsch zu einer Maske, die den Atemmangel förmlich sichtbar macht. Etwa ab dem etwa [sic] 20. Strumpf verlangsamen sich die vorher zügigen, oft geübten Gesten des Überstülpens, und erste Unruhe macht sich bei den Betrachtern breit.“¹⁹⁴

Das Unbehagen bei den Teilnehmer*innen kann so stark zunehmen, dass sie sich genötigt sehen, einzugreifen und die Performerin daran zu hindern, sich weitere Strümpfe überzuziehen. Dies geht aus einer Beschreibung von Anne Hahn im Internet hervor, die eine Performanceaufführung besuchte und die Künstlerin interviewte¹⁹⁵. Der innere Zwiespalt zwischen passivem Kunsterleben und aktivem Eingreifen führte dazu, dass manche der Zuschauer den Druck nicht mehr ertrugen. Doch offenbar war ein Eingreifen von Seiten der Künstlerin gar nicht gewünscht:

„Es reicht jetzt“, mit diesem Ruf stürmen zwei junge Leute nach unten, die Frau versucht, die Masken vom Gesicht der Künstlerin zu zerren. Die wehrt sich heftig, kann nicht sehen,

¹⁹³ Bildmaterial siehe Meyer 2008.

¹⁹⁴ Meyer 2008, S. 303.

¹⁹⁵ Vgl. Hahn, Anne: „Lass gut sein, hol mal Luft“, http://www.satt.org/kunst/01_09_ibsch_1.html, zuletzt aufgerufen am 28.10.14.

woher die Attacke kommt. Ein Mann mit Videokamera in der ersten Reihe greift ein, ‚Nee! Lasst mal, die weiß schon, was sie macht!‘ Er beruhigt die zwei; ‚setzt [sic] euch doch hier vorne hin, aber lasst sie machen!‘ Achselzuckend rücken die Helfer wieder ab. Geflüster und unwilliges Gemurmel. Strumpf 28. Ibschs Bewegungen werden immer langsamer, was die Bedrohlichkeit der Situation steigert. Die ersten Leute gehen, Fetzten [sic] erstaunter Ausrufe flattern in den Raum, ‚das sind jetzt aber ganz schön viele!‘, ‚mmhmmh schrecklich!‘ Es wird gestöhnt und gestaunt, vor allem Frauen gehen.“¹⁹⁶

Offensichtlich kalkulierte Anja Ibsch das Risiko ihrer Performance „Age“ ein. Ohne das Wissen der Teilnehmer*innen befand sich unter ihnen eine Person mit einer Schere, die, sollte Ibsch nicht mehr dazu in der Lage sein, instruiert war, einzugreifen und die Strümpfe zu zerschneiden.¹⁹⁷ Der reguläre Verlauf der Performance sah vor, dass Ibsch sich, durch den Sauerstoffmangel immer langsamer werdend, solange die Strumpfhosen überzieht, bis sie die Anzahl ihrer Lebensjahre erreicht hatte. Daraufhin griff sie nach einer Schere in ihrer Tasche, die neben dem Stuhl stand und zerschnitt die dicke Stoffschicht über ihrem Gesicht von unten nach oben. Atem holend stand sie auf und verließ den Raum.

Indem Anja Ibsch sich direkt auf ihr eigenes Alter bezieht, das die Anzahl der Strümpfe bestimmt, stellt sie einen Zusammenhang zum Prozess des Alterns und mit der vergehenden Zeit her. Mit fortschreitendem Alter muss sie beim Aufführen der Performance immer mehr Strümpfe verwenden und umso größer wird die Wahrscheinlichkeit, dass ihr irgendwann die Luft ganz wegbleibt. Zyklisch wiederholt Ibsch ihre subjektive Dendrochronologie und impliziert dadurch die Frage, wann Schluss ist und an welchem Punkt „Age“ nicht mehr aufführbar ist, ohne ernsthafte gesundheitliche Folgen durch den Sauerstoffmangel zu verursachen. Die übergezogenen Strumpfhosen wirken wie eine Maske, die sie als Person immer unkenntlicher machen, je mehr sie davon übereinanderzieht. „Age“ stellt durch die zunehmende Unkenntlichkeit der Gesichtszüge auch Fragen zur Veränderung der Persönlichkeit: Ändert sich lediglich das Äußere mit dem Altern oder ändern sich auch menschliche Eigenschaften und Individualitätsmerkmale? Werden wir im Alter einander ähnlicher? Oder ist vielmehr gemeint, dass das Altern ein Prozess ist, der uns alle betrifft, jedes einzelne Individuum? So oder so: Jede Strumpfhose/jedes Lebensalter erschwert in „Age“ die Sinneswahrnehmung, das Sehen und das Hören, ebenso wie das lebensnotwendige Atmen. Ibsch verdeutlicht stellvertretend für jeden Teilnehmer und jede Teilnehmerin der Performance, dass der Prozess des Alterns Teil des Lebens ist und irgendwann zum Tod führt.

196 Hahn, Anne: „Lass gut sein, hol mal Luft“, http://www.satt.org/kunst/01_09_ibsch_1.html, zuletzt aufgerufen am 28.10.14.

197 Vgl. Meyer 2008, S. 303.

Die analysierten Performances von Yann Marussich, James Lee Byars und Anja Ibsch verdeutlichen die Prozessualität auf zweifache Weise:

Zum einen wird der Fortlauf des Lebens anhand des alternden Körpers veranschaulicht. Das Leben ist ein fortdauernder Prozess, der nicht zum Stillstand kommt, bis er beendet ist. Der menschliche Körper befindet sich in stetigem Wandel und verändert sich unablässig, wie Fischer-Lichte betont:

„[...] daß der menschliche Körper [...] nicht ein Material wie andere Materialien darstellt, beliebig bearbeitbar und formbar, sondern einen lebendigen Organismus, der sich beständig im Werden befindet, im Prozeß einer permanenten Transformation. Für ihn kann es keinen Ist-Zustand geben; er kennt Sein nur als Werden, als Prozeß, als Veränderung. Mit jedem Lidschlag, mit jedem Atemzug, mit jeder Bewegung bringt er sich neu hervor, wird ein anderer, verkörpert sich aufs neue [sic]. Daher bleibt der Körper letztlich unverfügbar. Das leibliche In-der-Welt-Sein, das nicht ist, sondern wird, widerspricht vehement jeglicher Vorstellung von einem Werk. Zum Werk vermag der menschliche Leib erst in seiner Mortifikation zu werden, als Leichnam. Denn damit erreicht er zumindest vorübergehend einen Ist-Zustand.“¹⁹⁸

Somit ist der Körper, solange er lebt, der Prozessualität unterworfen. Da der sich verändernde Körper in der Performancekunst ein zentrales Element darstellt, anhand dessen sich z.B. die Vergänglichkeit übermitteln lässt (vgl. Kapitel 2.1.1.4), eignet sich insbesondere die existenzielle Performancekunst zur Evokation eines Bewusstseins von Sterblichkeit. Andernfalls müsste man, folgte man Fischer-Lichte, einen Leichnam ausstellen, um den Körper im Ist-Zustand als Motiv des Todes zu zeigen. Jedoch ließe sich anführen, dass selbst der Leichnam der Prozessualität unterworfen ist, da er sich durch den Verfall weiter verändert. Durch die Prozessualität stellt die existenzielle Performancekunst gleichermaßen eine Parallele zum Leben und zum sterbenden Körper dar und spiegelt diese wider (vgl. Kapitel 1.3.1).

Zum anderen verdeutlicht der zeitliche Ablauf der existenziellen Performance die Prozessualität. Wie Meyer betont, zeichnet die Prozesshaftigkeit die existenzielle Performancekunst aus, da sie den Aspekt der Zeit und ihres Vergehens vor Augen zu führen vermag, wie es kein fixiertes Kunstwerk könnte:

„So ist es gerade hier nicht möglich, eine Dimension der Vergangenheit oder einen Aspekt der Zukunft sichtbar zu machen, da das Ereignis, die Aktion, keinen dauerhaften Werkcharakter für sich beansprucht, sondern als vergängliches Projekt im Hier und Jetzt durchgeführt wird. Dennoch kann die Performance Zeit in gewisser Weise spürbar werden

198 Fischer-Lichte 2004a, S. 158.

lassen. Ausgedehnte Handlungen oder Prozesse, die das Verstreichen von Zeit verdeutlichen, lassen Betrachter und Performer eine gemeinsame Erfahrung von Dauer machen. Aber auch die kurzen, schlaglichtartigen Aktionen, die in, auf die Spitze getriebenen, Höhepunkten erscheinen, lassen den Aspekt der Zeit spürbar werden. Hier jedoch in der Umkehrung der Dauer als Moment der intensiven Plötzlichkeit.“¹⁹⁹

Demnach handelt es sich bei der Prozessualität nicht nur um ein wesentliches zeitliches Merkmal der existenziellen Performancekunst, sondern sie stellt auch einen Zusammenhang zur Sterblichkeit her, indem sie – ebenso wie die Ephemeralität – an das Vergehen der Zeit und den Prozess des Alterns erinnert. Die drei Performer*innen heben dabei jeweils verschiedene Aspekte der prozessualen Sterblichkeit hervor: Marussich zeigt die durchlässige Schwelle zwischen Lebens- und Sterbeprozessen durch das Einbeziehen der Ameisen (als am Verfallsprozess beteiligte Insekten) in seine Arbeit, Byars hinterfragt die Präsenz und Absenz des Körpers im Sterbeprozess und die möglicherweise darüber hinausweisende Transzendenz, während Ibsch auf den Prozess des Alterns und damit einhergehende Veränderungen und Beschwerden hinweist.

Abgesehen von dem zeitlichen prozessualen Ablauf einer existenziellen Performance handelt es sich auch bei dem Erleben von Gegenwärtigkeit um einen entscheidenden Primäraspekt, wie nachfolgend erläutert wird.

¹⁹⁹ Meyer 2008, S. 63.

2.1.1.3 Gegenwärtigkeit

So relevant die Prozessualität für die existenzielle Performancekunst ist, so bedeutsam ist auch die Gegenwärtigkeit. Steht das Fortlaufen der Zeit bei der Prozessualität offenbar im Widerspruch zur Momenthaftigkeit der Gegenwärtigkeit, stellen sich diese vermeintlich gegensätzlichen Aspekte bei genauerem Hinsehen als zusammenhängende, der existenziellen Performancekunst inhärente Merkmale heraus. Definiert man Gegenwärtigkeit als das intensive Erleben eines einzigen Augenblicks, so beschreibt die Prozessualität die Aneinanderreihung vieler Augenblicke oder eine Abfolge von Ereignissen mit zeitlich definiertem Beginn und Ende. Dabei wird deutlich, dass mit der Gegenwärtigkeit die Wahrnehmung der Jetzt-Zeit durch die an der Performance teilnehmenden Menschen gemeint ist.

Diese Ausführungen sollen exemplarisch anhand dreier existenzieller Performances verdeutlicht werden, bevor ein Zusammenhang mit dem sogenannten *Flow*-Effekt angedacht wird.

Die in Kapitel 2.1.1.2 beschriebene Performance „*Autoportrait dans une fourmilière*“ (2003 und 2018) des Schweizer Künstlers Yann Marussich lässt sich auch für diese Primäreigenschaft der existenziellen Performancekunst anführen. Da der Künstler fünf Stunden lang in einem Glasbehälter lag, konnte sich die Wahrnehmung der Zeit bei ihm und den Teilnehmer*innen vollständig auf die Gegenwart konzentrieren. Das bewegungslose, konzentrierte Verharren in einer bestimmten Position ähnelte den sitzenden Haltungen buddhistischer Mönche bei der Meditation. Auch die Teilnehmer*innen konnten in der Betrachtung des daliegenden Künstlers und der Ameisen oder beim Lauschen auf die Körperfunktionsgeräusche Marussichs ihre Aufmerksamkeit bündeln und *hic et nunc* den Augenblick wahrnehmen.²⁰⁰

Anders als bei der Betrachtung bspw. eines Gemäldes befinden sich die Teilnehmenden unmittelbar in der Situation der Kunst-Entstehung. Sie sind während der Entstehung präsent und stehen nicht nur vor dem Endresultat. Die Teilnehmer*innen von Marussichs „*Autoportrait*“ sind gegenwärtiger Teil der Performance in dem Augenblick ihres Stattfindens. Dies stimmt mit Peggy Phelans Feststellung überein, dass „performance’s only

200 Bildmaterial siehe Meyer 2008 und <http://yannmarussich.ch>.

life [...] in the present [is].“²⁰¹ Dadurch kennzeichnet die Gegenwärtigkeit zugleich die Besonderheit der Performance gegenüber dem Theater:

„Die neu entstehende Aktions- und Performance-Kunst richtete sich [...] gegen die Konvention des Theaters, fiktive Welten mit fiktiv handelnden Personen, die in einem literarischen Text vorgegeben sind, als gegenwärtig darzustellen. Ein solches Theater galt als Inbegriff der Repräsentation, seine Gegenwärtigkeit als lediglich dargestellte, als ‚als ob‘. Ihr setzten Aktions- und Performance-Künstler die Forderung nach ‚tatsächlicher‘ Gegenwärtigkeit gegenüber: Was in einer Aktion oder Performance geschah, ereignete sich stets *hic et nunc*, in absoluter Gegenwärtigkeit.“²⁰²

Die Teilnehmer*innen sahen Yann Marussich in seinem „*Autoportrait*“ unmittelbar vor sich und nicht lediglich ein Abbild von ihm. Er war in seiner Körperlichkeit präsent und multisensorisch wahrnehmbar, ebenso wie die Ameisen, welche auch Partizipierende im Augenblick der Performance waren.

Die Gegenwärtigkeit als vollkommene Präsenz im Augenblick ist daher in der existenziellen Performancekunst entscheidend, sowohl für die Performenden als auch für die Teilnehmenden. Zugleich verstärkt sich die empfundene Gegenwärtigkeit zwischen Teilnehmer*in und Performer*in: „Die Zuschauer spüren, daß der Darsteller auf eine ungewöhnlich intensive Weise gegenwärtig ist, die ihnen das Vermögen verleiht, sich selbst auf eine besonders intensive Weise gegenwärtig zu fühlen. Präsenz ereignet sich für sie als eine intensive Erfahrung von Gegenwart.“²⁰³ Die Besonderheit in der existenziellen Performancekunst ist die, dass der/die Performer*in keine Rolle spielt oder irgendjemanden repräsentiert (wie bspw. im Theater). Yann Marussich liegt in seinem „*Autoportrait*“ vor den Augen der Teilnehmer*innen, ohne eine Aktion durchzuführen. Daher können sich die Teilnehmenden vollständig auf ihn und seine Präsenz konzentrieren, ohne durch eine Handlung oder eine Rolle, die er repräsentiert, abgelenkt zu werden. Zusätzlich unterstützt wird diese Konzentration auf das *hic et nunc* durch das akustische Hervorheben der Körperfunktionsgeräusche des Künstlers. Indem man als Teilnehmer*in dem rhythmischen Atmen oder dem Herzschlag des Künstlers zuhören kann, gewinnt die Performance etwas Meditatives. Die gebündelte Aufmerksamkeit trägt so dazu bei, die Wahrnehmung der Gegenwärtigkeit zu verstärken.

In einer späteren Arbeit „*Crash*“ (2012) verwendet Yann Marussich eine gänzlich andere Symbolik, um ans Sterben zu erinnern und die Gegenwart zu fokussieren. Es handelt sich

201 Phelan 1993, S. 146.

202 Fischer-Lichte 2004a, S. 167-168.

203 Fischer-Lichte 2004a, S. 166.

gewissermaßen um eine Zwischenform von Performance und Installation, ähnlich wie in „*Autoportrait*“. Den Rezipient*innen des Artung!-Festivals am 06.10.2012 in der Schweiz offenbarte sich eine Szene, die im Augenblick wie festgefroren war: Man sah ein rotes Autowrack, das von zwölf Metallstangen durchbohrt war. Die Stangen ragten in alle Richtungen aus dem völlig demolierten Auto heraus. Am Erschreckendsten war jedoch, dass aus der zerbrochenen Windschutzscheibe herausragend ein Mann (der Künstler) auf der Motorhaube lag. Er bewegte sich nicht. Halb im Inneren des Autos, halb außerhalb des Wracks lag der Mensch, von dem man nicht sicher sagen konnte, ob er lebendig oder tot war. Mit Jacke und Mütze bekleidet schien er als Fahrer des Autos gerade eben bei einem katastrophalen Unfall aus dem Inneren des Wagens durch die Scheibe geschleudert worden zu sein.²⁰⁴

Die einzige Bewegung wurde durch kurze Scheinwerferaufblendungen verursacht, die von schräg oben und schräg unten auf das Heck des Autos fielen. Während dieser „Licht-Show“ ertönten schrille Musik oder Töne eines Unfalls wie ein Martinshorn oder Geräusche, die an quietschende Reifen denken ließen.²⁰⁵ Es war eine brutale Szene, wie wir sie aus Filmen kennen, mit dem Unterschied, dass die Grausamkeit der Szenerie unmittelbar nach dem potenziellen Unfall in dieser Arbeit von Marussich andauerte und zunehmend unangenehmer wurde, da die Teilnehmenden nicht wussten, wie sie sich in der Situation verhalten sollten. Das in dieser Arbeit erzeugte Bild setzte Fragen wie diese in Gang: Wie kam es zu diesem Unfall? War Alkohol im Spiel? Ist er zu schnell gefahren? „What is the nature of the accident? The audience bears witness to a film scene brought to life. Should they do something? Their thoughts waver between the fascination for this tragic scene with an injured body and the life-like, terrible reality. What is the audience’s responsibility?“²⁰⁶ Der Unfall und die Szene waren offensichtlich nur gestellt: Die Metallstangen ragten in derart verschiedenen und dadurch unrealistischen Winkeln aus dem Auto, dass man sich kaum ein reales Unfallszenario vorstellen konnte. Vielmehr betonten die diagonalen Verlaufslinien der Stangen und der Scheinwerfer die Dramatik und Unruhe des Augenblicks. Auch der Mann auf der Motorhaube wird lediglich so getan haben, als sei er schwer verletzt oder tot. Eine Teilnehmerin in der Videodokumentation der Arbeit traute sich, kurz die Hand des Mannes zu berühren und ging anschließend, scheinbar beruhigt, weiter.²⁰⁷ In „*Crash*“ beruht die Gegenwärtigkeit weniger auf der Dauer der Performance oder auf deren authentischem Gehalt, sondern auf der

204 Bildmaterial siehe <http://yannmarussich.ch>.

205 Vgl. Video zur Performance unter <https://www.youtube.com/watch?v=3auy5aprhQw>, zuletzt aufgerufen am 19.11.14.

206 Rochat, Anne, frz. Beschreibung auf der Homepage des Künstlers, ins Englische übersetzt von AJS Craker, <http://yannmarussich.ch/perfos.php?p=45>, zuletzt aufgerufen am 24.10.14.

Zuspitzung und Spannung. Der Moment hält die Teilnehmer*innen gebannt und bündelt dementsprechend die Aufmerksamkeit. Durch Spannung und schockierende Effekte vermögen uns auch fiktive und gespielte Szenen zu fesseln, wie diese Performance verdeutlicht. Ein Unterschied zu bspw. Krimis besteht bei „*Crash*“ jedoch darin, dass Unsicherheit darüber herrscht, ob es dem Mann auf der Motorhaube wirklich gut geht.

Die Gegenwärtigkeit wird in „*Crash*“ fokussiert, indem sich die Konzentration der Teilnehmer*innen auf einen Schreckensmoment fixiert, der zusätzlich in die Länge gezogen wird. Die Unsicherheit, wie man sich verhalten soll, kann sich bis ins Unerträgliche steigern.²⁰⁸ In „*Crash*“ spielt Marussich mit dieser Verunsicherung und erinnert zugleich daran, wie schnell im Straßenverkehr der Tod eintreten kann. Insofern macht er die Sterblichkeit nicht nur bewusster, indem er das Bild eines Verkehrsunfalls und dessen Folgen zeigt, sondern fokussiert die Gegenwärtigkeit. Durch die potenzielle Plötzlichkeit des eintretenden Todes (bpsw. im Straßenverkehr) wird zudem der Kontrast zwischen dem bewussten Leben im *hic et nunc* und dem Tod deutlich, bei dessen Eintreten die Gegenwärtigkeit unmöglich wird.

Letztlich bleibt Marussichs „*Crash*“ eine spielerische Performance, in der die Teilnehmer*innen zwar verunsichert werden, aber die Situation keine wirkliche Gefahr birgt. Wesentlich dramatischer verhält es sich, wenn in einer existenziellen Performance tatsächlich Schmerzen erfahren werden bzw. eine reale Gefahr besteht. Die Wahrnehmung kann dabei eine enorme Konzentration auf die Gegenwart entfalten. Obwohl es weitere existenzielle Schmerzperformances gibt, die in nachfolgenden Kapiteln Erwähnung finden werden, wird diesbezüglich exemplarisch eine Performance von **Marina Abramović** (*1946) angeführt, da diese die Thematik der Gegenwärtigkeit durch reale Gefahr am deutlichsten macht.²⁰⁹

Die Künstlerin Marina Abramović macht sich durch ihre extreme Opferbereitschaft zu einer Grenzgängerin *par excellence*. Sie beschreitet und überschreitet bereitwillig jegliche physisch auferlegten Grenzen und schreckt dabei nicht davor zurück, sich auf die Schwelle zwischen Leben und Tod zu begeben. Eine Performance, in der das besonders deutlich wird, ist „*Rhythm 0*“, die letzte im Zyklus der *Rhythm*-Performances von Abramović in den 1970er Jahren.

207 Vgl. Video zur Performance unter <https://www.youtube.com/watch?v=3auy5aprhQw>, zuletzt aufgerufen am 19.11.14.

208 Vgl. die Analyse der Performance in Kapitel 2.1.2.1 und die Ausführungen zur Schwellenerfahrung in 2.1.3.2.

209 Vgl. insbesondere Kapitel 2.1.2.3 und 2.1.3.

Abramović performte „*Rhythm 0*“ 1974 im Studio Morra in Neapel. Diese Performance dauerte von 20 Uhr bis 2 Uhr nachts. Die Performancekünstlerin stellte sich und 72 Objekte, darunter eine Feder, Messer, eine Rose, Lippenstift, eine Kerze, Wasser und eine geladene Schusswaffe mit den Worten zur freien Verfügung: „There are 72 objects on the table that one can use on me as desired. I am the object. During this period I take full responsibility.“²¹⁰ In „*Rhythm 0*“ sollten die Teilnehmer*innen mit ihr machen, was sie wollten.²¹¹ Die Künstlerin gab sich als Objekt ihrer Performance. Auf Fotos der Aktion sieht man Tränen in ihren Augen.²¹² Erst passierte wenig, doch die Aggressivität nahm zu, was den weiteren Verlauf dramatisierte. Sie wurde entkleidet, gefesselt, im Raum umhergetragen und Teilnehmer*innen verletzten sie, um ihr Blut zu trinken. Als Abramović gezwungen wurde, die Pistole auf sich zu richten und aufgefordert wurde, zu schießen, andernfalls würde man sie erschießen, warf der Galerist die Pistole aus dem Fenster.²¹³ Um zwei Uhr nachts wurde die Performance vom Galeristen beendet. Ein alternatives Ende wäre der Tod der Künstlerin gewesen.

Dadurch, dass die Teilnehmer*innen selbst zu Handelnden werden und nicht nur passiv dem Geschehen zuschauen, sind sie präsenter und aktiver Teil der Performance. Sie nehmen nicht nur teil wie bei Marussich, sondern sind aufgefordert, die Situation aktiv mitzugestalten. Die Konzentration auf die Gegenwart wird dadurch verstärkt. Innerhalb eines Zeitraums ist alles möglich, zugespitzt durch die potenzielle Gefährlichkeit einiger der zu verwendenden Objekte. Denn für die Performenden und die Teilnehmenden stellt die Gegenwärtigkeit Turner zufolge einen Schwellenzustand dar.²¹⁴

Die gemeinsame Erfahrung dieser Schwelle verbindet alle Teilnehmenden in dieser Ausnahmesituation. Die Gegenwärtigkeit fokussiert die Aufmerksamkeit aller Teilnehmenden, was durch die in der existenziellen Performance erzeugte Gefahrensituation und das eingegangene Risiko potenziert wird.²¹⁵ Insbesondere die Gewaltbereitschaft der Teilnehmer*innen in „*Rhythm 0*“ ist hervorzuheben. Wie in Kapitel 2.1.3.1 noch ausführlicher besprochen wird, zeichnet dieser Umstand die Performance aus und macht sie speziell für das Thema dieser Arbeit relevant. Denn zum einen fokussiert die Gefahr durch die

210 Stooss 1998, S. 84. Hier findet sich auch die komplette Liste der 72 Objekte.

211 Bildmaterial siehe Biesenbach 2008 und 2010, Stooss 1998 und Christian 2010.

212 Bildmaterial siehe Biesenbach 2010 und Christian 2010.

213 In diesem Punkt gibt es widersprüchliche Angaben. Bei Warr (2005, S. 125) heißt es, ihr wurde die „geladene Schusswaffe an den Kopf gepresst“. Laut Zell (2000, S. 152) hielt man ihr die Waffe geladen „an die Schläfe“. Bei Archer (2002, S. 105) liest man, Abramović „was forced to hold a pistol, placing the barrel in her open mouth“. In einem Video des Marina Abramović Institutes spricht die Künstlerin davon, dass sie gezwungen wurde, sich die Pistole an den Kopf zu halten und abzurücken. Der Galerist intervenierte und warf die Pistole aus dem Fenster. Quelle: <http://vimeo.com/101920368>, zuletzt aufgerufen am 03.11.14.

214 Vgl. Turner 2009 (1989), S. 69.

215 Vgl. Obrist 1998, S. 47.

Gewaltbereitschaft die Gegenwärtigkeit im Augenblick der Performancesituation, zum anderen kann das eingegangene Risiko die Sterblichkeit ins Bewusstsein der Beteiligten rücken. Marina Abramović betonte später in einem Interview mit Klaus Biesenbach die Bedeutung der Gefahr für die Bündelung der Aufmerksamkeit:

„Danger is important because it brings time to the point of the here and now, to the present. Your mind escapes every single second. Every time we blink there is another thought. So to stop time, to just be in the present, you have to be in an extreme [sic] dangerous situation. That’s why I stage situations where I have to do some dangerous things – so that the public and I are in the space at the same time.“²¹⁶

Die Künstlerin sucht demnach gezielt die Herausforderung in gefährlichen Situationen, unter anderem um ein intensives, gegenwärtiges Zeiterleben mit den anderen Teilnehmer*innen zu teilen.

Während Abramović die Wirkung der Gefahrensituation sowohl auf sich als Künstlerin, als auch auf die Teilnehmer*innen bezieht, betont Meyer die Bedeutung des Schmerzes in der Wahrnehmung des/der Performende/n für die Bündelung der Aufmerksamkeit:

„Alles zielt auf die Überwindung des schmerzhaften Ereignisses ab. Die gesamte körperliche Aufmerksamkeit wird auf das aktuelle Schmerzereignis konzentriert. Dies kann zu einer solchen Steigerung von Gegenwärtigkeit führen, dass die Welt förmlich verschwindet. Einzig der Körper im Schmerz hat Platz im Bewusstsein des Leidenden. Auf eine gewisse Weise ist der Mensch hier ganz bei sich.“²¹⁷

Durch die in Kapitel 2.1.3 beschriebene Übertragbarkeit des Schmerzerlebens und die durch das eingegangene Risiko erzeugte Spannung wird jedoch ebenso die Aufmerksamkeit der Teilnehmer*innen gefesselt. Fischer-Lichte beschreibt dies wie folgt: „Allein im Hinblick auf das Kriterium der Intensität ist daher davon auszugehen, daß Aufführungen dem Zuschauer für einen langen Zeitraum, wenn nicht gar für die gesamte Dauer der Aufführung eine erhöhte Aufmerksamkeit abverlangen.“²¹⁸

Die intensive Bündelung der Zeit in einem (manchmal schmerzlich andauernden) Augenblick der Performance ist den meisten der Arbeiten Marussichs und Abramovićs inhärent. Es entsteht eine Konzentration der Aufmerksamkeit auf die Gegenwart, die an den Zen-Gedanken denken lässt. Ein intensiver Zustand des *Flow* kann auf diese Art entstehen, wie ihn erstmalig Mihaly Csikszentmihaly beschrieb, und auf den auch Victor Turner direkt Bezug nimmt.²¹⁹ Im Folgenden soll daher kurz auf den *Flow*-Effekt näher eingegangen werden.

216 Stiles et al. 2008, S. 21-22.

217 Meyer 2008, S. 150.

218 Fischer-Lichte 2004a, S. 289.

219 Vgl. Turner 2009 (1989), S. 75-76.

Bereits 2004 spricht Fischer-Lichte von der Aufmerksamkeit als einer „kostbaren Ressource“ und hebt das Vermögen der Aufführung diese herauszufordern hervor: „Vielmehr fordert die Aufführung als Ereignis geradezu einen Exzess an Aufmerksamkeit [...]. Für die ästhetische Erfahrung, die sich in Aufführungen machen lässt, stellt dies zweifellos eine wesentliche Komponente dar.“²²⁰ Umso wichtiger scheint die Aufmerksamkeit und Achtsamkeit jetzt (2018) in einer Gesellschaft geworden zu sein, die anhand von Smartphones und omnipräsentem Internetzugang zu ständiger Ablenkung und Konzentrationsverlust führt.

Sich in einer existenziellen Performance einer Situation voller Risiko und unter Umständen Lebensbedrohlichkeit ausgesetzt zu sehen, birgt somit das Potenzial, Aufmerksamkeit auf den Augenblick *hic et nunc* zu lenken und die Qualität intensiven und gegenwärtigen Erlebens wiederzuentdecken. Eine Rolle spielt dabei der sogenannte *Flow*-Effekt. Der Autor und Entdecker des *Flow*-Effekts Mihaly Csikszentmihalyi untersuchte den Prozess,

„wie man Glück durch die Kontrolle über das eigene Innenleben gewinnt. [...] Beim optimalen Zustand innerer Erfahrung herrscht Ordnung im Bewußtsein. Dies tritt ein, wenn psychische Energie – oder Aufmerksamkeit – für realistische Ziele verwendet wird und die Fähigkeiten den Handlungsmöglichkeiten entsprechen. Die Verfolgung eines Ziels bringt Ordnung ins Bewußtsein, weil man die Aufmerksamkeit auf die gegebene Aufgabe richten und zeitweise alles andere vergessen muß. Diese Phasen des Ringens um die Bewältigung einer Herausforderung werden allgemein als die erfreulichsten Momente des Lebens betrachtet.“²²¹

Wichtig ist dabei, selbst aktiv zu sein, um einen Zustand „optimaler Erfahrung“ zu erleben: „Die besten Momente ereignen sich gewöhnlich, wenn Körper und Seele eines Menschen bis an die Grenzen angespannt sind, in dem freiwilligen Bemühen, etwas Schwieriges und etwas Wertvolles zu erreichen. Optimale Erfahrung ist daher etwas, das wir *herbeiführen*.“²²²

Der oder die Performer*in kann demnach solche Erfahrungen machen und den *Flow*-Effekt erleben: Das Durchführen einer Performance ist eine aktive Tätigkeit, bei der sich der oder die Performer*in herausfordert. In den beschriebenen Performances kann das Erleben von Schmerz eine persönliche Grenzerfahrung darstellen, in welcher der/die Künstler*in ausgesprochen aufmerksam sein muss und anhand derer er oder sie das eigene Schmerzempfinden steigern kann. Besonders deutlich macht die Performance „*Rhythm 0*“ von Abramović das Schmerzerleben: Obwohl sie sich passiv den Teilnehmer*innen zum Ausleben ihrer Gewaltbereitschaft zur Verfügung stellt, führt sie die Performancesituation aktiv herbei. Sie fordert demnach die Teilnehmer*innen und sich heraus. Abramović

220 Fischer-Lichte 2004b, S. 23.

221 Csikszentmihalyi 2010, S. 19.

222 Csikszentmihalyi 2010, S. 16.

konfrontiert sich mit den ihr zugefügten Schmerzen und kann durch diese Grenzerfahrung lernen, mit Schmerzen umzugehen.

Über die Bedeutung und Relevanz des *Flow*-Effekts für die Teilnehmer*innen wird in Kapitel 2.2 nachgedacht. Hier sollte zunächst jedoch deutlich geworden sein, dass die Bündelung der Aufmerksamkeit auf die Gegenwart ein der existenziellen Performancekunst inhärenter Aspekt ist. Je aufregender und risikoreicher die Performancesituation ist, umso höher ist die Wahrscheinlichkeit eines vollständigen Aufgehens in der Gegenwart. Ein Moment konzentrierter Gegenwärtigkeit ist ein Zustand höchster Lebendigkeit. Zugleich beinhaltet dieser Augenblick durch seine Ephemerality auch sein vermeintliches Gegenteil: Die Vergänglichkeit und Sterblichkeit. Insofern wird bereits an dieser Stelle deutlich, welches Potenzial die existenzielle Performancekunst für die Evokation von Sterblichkeitsbewusstsein birgt.

Im Folgenden wird näher auf einen weiteren wesentlichen, nunmehr materiellen Aspekt der existenziellen Performancekunst eingegangen: die Korporalität.

2.1.1.4 Korporalität

Da das Bewusstsein sich potenziell in der Vergangenheit oder der Zukunft bewegen kann, sind geistige Prozesse wie die gebündelte Aufmerksamkeit und Konzentration auf die Gegenwart ein großer Kraftakt. Der *hic et nunc* atmende, lebende Körper kann – anders als das Bewusstsein – stets nur in der Gegenwart präsent sein. Somit vereinigt der menschliche Körper in sich die Eigenschaften von Gegenwärtigkeit, Prozessualität und Ephemeralität. Er ist ephemeral, da sterblich und vergänglich, sowie prozessual, da er sich in stetigem Werden befindet. Dadurch, dass die existenzielle Performance, die sich über die Korporalität definiert, ebenso auf Prozessualität, Ephemeralität und Gegenwärtigkeit beruht, werden diese Primäraspekte zugespitzt und in ihrer Relevanz verstärkt.

In diesem Kapitel wird die bereits analysierte Performance „*Autoportrait dans une fourmilière*“ von Yann Marussich nochmals Erwähnung finden. Darüber hinaus wird eine weitere Performance des Künstlers, „*Traversée*“, vorgestellt. Um die Relevanz der Korporalität in der existenziellen Performancekunst zu untermauern, werden zudem zwei sogenannte „Blutperformances“ herangezogen.

Wie in der obigen Beschreibung der Performance „*Autoportrait dans une fourmilière*“ (2003 und 2018) von **Yann Marussich** bereits deutlich wurde, ist der nackte Körper des Künstlers zentral. Da die Teilnehmer*innen unmittelbar mit der Nacktheit, der Präsenz im Schaukasten, dem Atem als einzige Bewegung und den Lebensfunktionsgeräuschen konfrontiert gewesen sind, ist „*Autoportrait dans une fourmilière*“ eine stark korporale Performance.²²³ Diese Konfrontation wurde dadurch intensiviert, dass der Körper des Künstlers zwar isoliert in dem Glaskasten lag, der Teilnehmer oder die Teilnehmerin jedoch anhand der Kopfhörer und Bildschirme sowie durch den direkten Blick auf den Nackten die Möglichkeit hatte, ihm sehr nahe zu kommen. Man konnte durch die Scheiben daran teilnehmen, wie der Körper atmete und von Ameisen in Besitz genommen wurde. Yann Marussich machte sich zum Anschauungsobjekt, als läge er auf einem Seziertisch. Die ungewohnte Nähe und Konfrontation mit der Korporalität eines anderen, unbedeckten Menschen wurde jedoch nicht erzwungen. Es war den Teilnehmenden selbst überlassen, wie nah sie herantraten, ob sie durch die Kopfhörer den Körpergeräuschen lauschen wollten, wie lange sie an der

223 Bildmaterial siehe Meyer 2008 und <http://yannmarussich.ch>.

Performance partizipierten. Letztlich war trennendes Glas zwischen den Teilnehmer*innen und dem Künstler bzw. den Ameisen.

Es ist ein liminoides Spiel von Nähe und Distanz, von Intimität und Zurschaustellung, von Abscheu und Faszination, von Innen und Außen. Marussich regt in seinem „*Autoportrait*“ dazu an, über Leben und Sterben nachzudenken, über Vitalität und Verfall, Bewegung und Stillstand. Zugleich wirft er Fragen auf: Wie eng sind Leben und Sterben miteinander verbunden? Kann beides gleichzeitig stattfinden? Stirbt man isoliert, oder können andere daran teilhaben? Wie gehen wir mit dem Tod um: Konfrontieren wir uns mit ihm oder bevorzugen wir die Ignoranz und das Verdrängen?

Yann Marussichs Arbeit ist eine Einladung zum Nachdenken über die (eigene) Sterblichkeit.

Helge Meyer formuliert das so:

„Mit dem Bild des scheinbar leblosen Körpers, der über die Dauer von fünf Stunden unbeweglich in dem Ameisenhaufen verharret, steigert der Performer auch die Herausforderung an sein Publikum sich mit dem Tod auseinanderzusetzen. Nach Marussichs Aussagen fordert die Performance vom Besucher eine Beschäftigung mit der eigenen Vergänglichkeit. [...]

Der Tod wird hier nicht länger als verdrängtes Geheimnis ignoriert, sondern experimentell reflektiert. Selbstverständlich ist eine Erfahrung des Todes unmöglich, eine Auseinandersetzung und Öffnung zu seiner Tabuposition innerhalb der modernen Gesellschaft kann jedoch zu einer positiven Auseinandersetzung mit Kontingenz führen, die die emotionale Grundfurcht einzudämmen vermag.“²²⁴

Der Körper der Künstler*innen spielt bei dieser Konfrontation mit der Sterblichkeit eine entscheidende Rolle. In der Forschungsliteratur wird der Körper in der Performancekunst als „Trägermedium“ und „Bildträger“²²⁵, sowie als „Ausdrucksmedium“²²⁶ bezeichnet. Fischer-Lichte wehrt sich jedoch vehement gegen eine Auffassung des Körpers als Medium (im Sinne von Kommunikations- oder Ausdrucksmittel) oder Werk, indem sie die Prozessualität des Körpers betont.²²⁷ Da der Körper der Künstler*innen nur *ein* Element der stattfindenden Performance ist, wie auch die Atmosphäre, der Raum, die Ko-Präsenz der Rezipient*innen und der Ablauf der Performance, könne er nicht als das alleinige Ausdrucksmedium angesehen werden. Vielmehr wird die Performance in ihrer Gesamtheit zum Medium, wie in Kapitel 2.3 ausgeführt wird. Insofern ist Fischer-Lichtes Argument, die Prozessualität des Körpers stehe seiner Eigenschaft als Medium entgegen, zu widersprechen, da auch die Performancekunst prozessual ist. Wenn die prozessuale Performancekunst mit all ihren Aspekten ein Medium sein kann, so kann auch der (prozessuale) Körper als einzelner Aspekt

224 Meyer 2008, S. 310-311.

225 Meyer 2008, S. 59.

226 Hentschel 2005a, S. 115.

227 Vgl. Fischer-Lichte 2004c, S. 160-161.

des Gesamtgefüges als „Bildträger“ fungieren, ohne dass seine Prozessualität dem widerspräche.

Die Korporalität als materieller Aspekt ist in der existenziellen Performancekunst aus mehreren Gründen von großer Relevanz: Neben der für die existenzielle Performancekunst bedeutsamen Nacktheit ist der Körper des Künstlers oder der Künstlerin vor allem im Zusammenhang mit der Wahrnehmung entscheidend. Im weiteren Verlauf dieses Kapitels wird darauf ausführlicher eingegangen.

Der Körper des Künstlers oder der Künstlerin ist ein wesentliches Element in der existenziellen Performance: Durch ihn findet die Aktion statt und ohne ihn wäre existenzielle Performance unmöglich. Der Künstler*innenkörper ist in der existenziellen Performance stets präsent und mit ihm übertragen sich das Bild und die Handlung der Performancesituation. Er fungiert gewissermaßen als Vermittlungsinstanz, weshalb er als sterbliches Objekt im Kontext der Sterblichkeitsthematik so bedeutsam ist. In Bezug auf das Vermitteln von Schmerz und die Verletzlichkeit des Körpers ist die folgende Performance von **Yann Marussich** interessant:

Die Performance „*Traversée*“ wurde 2004-2018 mehrfach aufgeführt (u.a. in der Schweiz, Brasilien, Türkei, Deutschland). Der Künstler Yann Marussich lag nackt auf einer glatten Matte, die mit grüngelbem Öl bedeckt war. Um seinen Hals war ein Seil geschlungen, das mit einer Kurbelvorrichtung am anderen Ende der Bahn verbunden war.²²⁸ Ziel der Performance war es, den Künstler durch Kurbelbewegungen von einer auf die andere Seite der etwa 13 Meter langen Bahn zu ziehen. Dies war nur möglich, wenn die Teilnehmer*innen der Performance die Kurbelvorrichtung betätigten. Andernfalls dauerte die Performance umso länger an.

Dem Körper des Künstlers Schmerz zuzufügen bzw. ihn durch Betätigen der Kurbelvorrichtung am Hals von einem Ende der Bahn zum anderen zu bewegen, ist zentral in dieser Performance. Auf dem nackten, liegenden Körper liegt der Interessensfokus wie in „*Autoportrait*“.²²⁹ Jedoch können und sollen hier die Teilnehmenden aktiv werden und wirken an der Performance mit. Marussichs Körper wird zum Objekt, anhand dessen deutlich wird, wie verletzlich der menschliche Körper einerseits ist und wie stark er sich andererseits äußeren Einflüssen widersetzen kann. Meyer betont, wie wichtig die körperliche Vorbereitung auf die Strapazen während der Performance für Marussich ist:

228 Bildmaterial siehe Meyer 2008 und <http://yannmarussich.ch>.

229 Bildmaterial siehe Meyer 2008 und <http://yannmarussich.ch>.

„Der körperliche Anspruch in ‚Traversee‘ ist ähnlich hoch [wie in Abramovičs ‚Rhythm 0‘, Anm. LP], wenn nicht sogar lebensgefährlicher. In einem persönlichen Gespräch gab Marussich an, dass er nur dank intensiven Trainings seiner Muskulatur imstande sei, diese physische Belastung zu überstehen und einer Strangulation entgegenzuarbeiten.“²³⁰

Ohne die trainierten Halsmuskeln eines Tänzers wäre die Performance für den Künstler noch wesentlich gefährlicher. Der Körper evoziert in „*Traversée*“ sowohl die Sterblichkeit als auch die Bedeutung der Korporalität für den prozessualen Ablauf der Performance. Eine menschliche Puppe in Lebensgröße anstelle des Künstlerkörpers hätte mitnichten den gleichen Effekt. Auf die Relevanz der Mitwirkung durch die Teilnehmer*innen und die ethische Dimension der Performance wird in Kapitel 2.1.3.1 näher eingegangen.

Die Performance weist jedoch auch über die Korporalität hinaus und beinhaltet weitere Bedeutungsebenen. Der Titel der Arbeit „*Traversée*“ verweist auf das Durchqueren oder Überschreiten von etwas.²³¹ Die schimmernde Oberfläche der Matte lässt an Wasser denken, das der nackte Körper des Künstlers durchquert, indem er durch die Kurbel an dem Drahtseil um seine Kehle gezogen wird. Metaphorisch könnte das schimmernde Grün für einen zu durchquerenden Fluss stehen oder für eine Überschreitung von Grenzen. Neben dem eingegangenen Risiko liegt darin die besondere Nähe der Arbeit zum Tod: Einen Fluss oder ein Gewässer zu überqueren steht in der griechischen Mythologie für die Reise in den Hades, das Reich der Toten:

„Charon. (lat.), griech.: 1) hundegestaltiger Todesdämon
2) greiser Fährmann, der mit seinem Kahn die Toten über die 3 Grenzflüsse Acheron, Kokytos und Styx bis zum Tor des Hades fährt. Er übernimmt die Schatten der Toten, die ihm von Hermes zugeführt werden.“²³²

Die von den Ägyptern stammende Vorstellung der Toteninsel mit den auf ihr „lebenden“ Toten findet auch bei Arnold van Gennep Erwähnung.²³³ Die Toteninsel findet sich in der Kunstgeschichte bspw. in Arnold Böcklins gleichnamigem Gemälde, das in der Alten Nationalgalerie in Berlin hängt. Im übertragenen Sinne würde in „*Traversée*“ der die Kurbel bedienende Teilnehmer oder die Teilnehmerin zu Charon, dem Fährmann.

Yann Marussich tritt in dieser Arbeit seine ganz persönliche grenzüberschreitende Reise an; er durchquert den Zwischenraum von einer Seite zur anderen, zwischen Aktivität und Passivität, Sadismus und Masochismus, Stillstand und Bewegung.

230 Meyer 2008, S. 312.

231 „*Traversée*“ ist frz. und kann sowohl als Substantiv für dtsh. „Überfahrt“ als auch als Partizip Perfekt des Verbs „traverser“ (dtsh. „überschreiten, über- /durchqueren“) gelesen werden.

232 Bellinger 2000, S. 96.

233 Vgl. van Gennep 1986, S. 148.

Die reine Körperlichkeit in Form von Nacktheit, der Konfrontation mit Körperflüssigkeiten, Körperfunktionsgeräuschen und der Verletzlichkeit bis hin zum Risiko während der Performance zu sterben, hat einen hohen Stellenwert in der existenziellen Performancekunst, wie die im Folgenden beschriebenen Performances noch weiter verdeutlichen. Nach Ansicht der Verfasserin spielt die Korporalität deshalb eine zentrale Rolle in der existenziellen Performancekunst, da der Künstler*innenkörper als Vermittlungsinstanz für das Sterblichkeitsbewusstsein dienen kann. Anhand seines Körpers evoziert Marussich auf eindringliche Weise seine Verletzlichkeit und die Vergänglichkeit des Lebens. Die „Blutperformances“ von Jon John und Franko B vertiefen den Aspekt der Korporalität einmal mehr, indem sie – wie der Name schon sagt – das eigene Blut als Material in der Performance verwenden und an ihre körperliche Belastungsgrenze gehen.

Der französische Künstler **Jon John** (*1983-2017) knüpfte in „*The Two of Us*“ (2011-2014) an die Schmerzperformances der 1970er Jahre und die blutigen, theatralen Performances der Wiener Aktionisten an. Bei ihm war das eingegangene Risiko der Selbstverletzung allerdings kalkuliert.

Die Performance „*The Two of Us*“ wurde erstmalig 2011 auf der Borderline Biennale in Frankreich aufgeführt, im April 2012 in Berlin (RISE Berlin), im September 2012 in Paris, 2013 in London, 2014 in Los Angeles und Chicago. Sie hatte stark rituellen Charakter. Beim Betreten des Raumes bekam jede/r Teilnehmer*in eine Perle und wurde aufgefordert, diese in den Mund des Künstlers zu legen. Jon John stand nackt, nur mit langen Perlenketten behängt, im Raum und schluckte die von den Teilnehmer*innen gereichten Perlen mit einem Schluck bereitstehender Milch. Am Rand des Raumes standen mit dem Blut des Künstlers gefüllte Violett, in denen weiße Rosen peu à peu die rote Flüssigkeit aufnahmen und sich verfärbten.

Daraufhin kniete Jon John auf einem mehrere Meter langen Leinentuch am Boden nieder. Eine Venen-Kanüle, aus der zuvor das Blut für die Rosen in die Violett floss, hing an seinem Arm. Die Kanüle wie einen Federkiel nutzend, schrieb Jon John „*The Two of Us*“ auf das Tuch. Diese Worte wieder und wieder schreibend wie ein Mantra, wurde er zunehmend schwächer. Das Blut floss aus seinen Venen wie Tinte und sickerte in den Tuchstoff.²³⁴ Die Teilnehmer*innen sahen ihm dabei zu ohne einzugreifen. Auf der Homepage des Künstlers findet sich folgender Ausschnitt einer Beschreibung der Performance:

234 Bildmaterial siehe <http://jonjohn.net>, zuletzt aufgerufen am 27.10.2014.

„Während sich das Tuch immer mehr mit der Schrift füllt, beginnt Jons Körper ob des Blutverlustes zu rebellieren. Das Blut wird zusehens dicker, klebriger und viel dunkler. Jons Atem wird schwerer, sein Herzschlag unregelmäßig und ein schwarzer Schleier verhängt seine Sicht. Doch die Leidenschaft ist stärker als der sterbliche Körper. Jon beginnt einen Sprechgesang, eine hörbare Manifestation seines hypnotischen Gedichtes, welchen er fortführt, solange es ihm möglich ist. Die Performance endet, wenn er nichts mehr zu geben hat.“²³⁵

Der Künstler rekurriert deutlich auf das Ritual. Jon John geht an die körperliche Grenze der Bewusstlosigkeit, um wiederholt „The Two of Us“ mit seinem Blut zu schreiben. Als er offensichtlich nicht mehr kann und schwankend niedersinkt, tragen ihn Helfer aus dem Raum und die Performance endet.²³⁶ Er veranschaulicht die (manchmal lebensbedrohliche) Selbstaufgabe von Liebenden, den Schmerz beim Verlust der Liebe und die Sehnsucht nach erfüllter Zweisamkeit. Oder anders ausgedrückt: „Für Jon John ist der Akt der Liebe eines der letzten ekstatischen Rituale unserer Wegwerfgesellschaft.“²³⁷ Selbst wenn das Thema Liebe zentral in seiner Performancekunst ist, geht es stets auch um die körperliche Grenze der Belastbarkeit, wie er in einem Videointerview beschreibt: „It can be sometimes dangerous, but that’s the game. I always play with this border.“²³⁸

John geht in seiner Transgression nicht so weit, wie seine Künstlerkolleg*innen in den 1970er Jahren oder Yann Marussich. Die Bewusstlosigkeit ist bei ihm kalkuliert und eingeplant. Er geht kein reales Risiko ein sein Leben aufs Spiel zu setzen, da er Assistenten hat, die ihn raustragen und auf seinen Körperzustand achten. Der Performer bedient sich spielerisch eines jahrhundertealten Repertoires an Symbolen und Elementen der Rituale und setzt sie in seiner Blutperformance um. Obwohl er weniger innovativ sondern eher appropriativ vorgeht, scheinen seine düster-ästhetischen Aufführungen nach wie vor ein Faszinosum zu sein. Der Körper steht bei ihm als Ausdrucksmittel im Fokus, was auch darin begründet liegen mag, dass er in Frankreich in einer teilweise taubstummen Familie aufwuchs und auf diese Weise früh lernte, „durch seinen Körper zu kommunizieren.“²³⁹ Jon John ist der Auffassung, der Körper sei wie eine universelle Sprache, anhand derer man sich verständigen könne, ohne die gleiche Sprache zu sprechen.²⁴⁰ Die Betonung der Korporalität als Ausdrucksmittel und die

235 Beschreibung der Performance „The Two of Us“ in RISE Berlin, <http://www.jonjohn.net/>, zuletzt aufgerufen am 27.10.2014.

236 Vgl. das Video zur Performance unter <https://vimeo.com/35313234>, zuletzt aufgerufen am 24.06.2018.

237 Ebd.

238 Jon John in einem Video von Marie Feline Grub, <https://vimeo.com/85421535>, zuletzt aufgerufen am 16.05.2018.

239 Vgl. Müller, Jule, in: „Body Artist Jon John“, <http://julemueller.com/portfolio/body-artist-jon-john/>, zuletzt aufgerufen am 16.05.2018.

240 Vgl. Jon John in einem Video von Marie Feline Grub, <https://vimeo.com/85421535>, zuletzt aufgerufen am 16.05.2018.

Verwendung von Blut als der lebenserhaltenden Körperflüssigkeit schlechthin macht seine existenzielle, transgressive Performancekunst so interessant für diese Arbeit. Denn John verdeutlicht nicht nur die Relevanz der Korporalität als Vermittlungsinstanz bspw. für ein Bewusstsein von Sterblichkeit, sondern auch die expressive Kraft der existenziellen Performancekunst.²⁴¹

Der Künstler **Franko B** (*1960) geht ähnlich wie Jon John in seiner Blutperformance „*Still Life*“ ein kalkuliertes Risiko ein. „*Still Life*“ performte er zwischen 2001 und 2006 mehrmals, unter anderem in Glasgow und Coventry. Es geht um Schmerz und Aufopferung, um Blut und Grenzen, um das Aushalten und die Möglichkeit des Suizids.

In „*Still Life*“ lag der Künstler nackt und mit weißer Farbe getüncht auf dem weißen Laken eines beleuchteten Betts. Das Laken wurde in einem dunklen Raum von unten so grell beleuchtet, dass es optisch stark hervorstach. An den Armen des Künstlers waren Kanülen befestigt, aus denen heraus er auf das Laken blutete. Das tiefe Rot bildete einen erheblichen Kontrast auf dem weißen Laken.²⁴²

„Das Publikum kann sich um das Bett herum bewegen. Der Künstler öffnet und schließt die Faust seines Armes, sodass das Blut aus dem Körper gepumpt wird. Langsam bildet sich eine Blutlache um ihn auf den Laken des Bettes. Nach etwa 12-13 Minuten verändert sich das Licht in der Performance. Wahrscheinlich handelt es sich um ein vereinbartes Zeichen, dass [sic] dem Künstler die maximale Dauer des ungefährlichen Blutverlustes signalisiert. Der Performer steht langsam auf und verlässt den Raum [...] Er sieht in den ‚Blutperformances‘ einen Versuch, das Unerträgliche erträglich zu machen und seine Betrachter zu provozieren, ihr Verständnis von Schönheit und Leiden neu zu überdenken.“²⁴³

Der Titel der Arbeit lässt mehrere Assoziationen zu: „*Still Life*“ kann für „noch am Leben“ stehen, bezieht sich aber womöglich auch auf das Stilleben, in dem der relativ bewegungslose, liegende Körper zum „Memento-Mori“-Motiv wird, das an Vergänglichkeit gemahnt. In jedem Fall betont der Titel die Dichotomie von Leben und Tod und gibt der Performance, in der eben diese Dichotomie vorherrschend ist, eine Überschrift, welche das Thema der Performance unterstreicht. Die „Blutspiele“ von Jon John und Franko B

241 Im Zuge der Recherchen für diese Dissertation musste die Verfasserin mit Bedauern feststellen, dass Jon John am 06. April 2017 an Krebs gestorben ist. Vgl.

https://www.siegeessaeule.de/no_cache/newscomments/article/3258-performance-artist-jon-john-ist-tot.html, zuletzt aufgerufen am 16.05.2018. Seine Abschiedsperformance „Love on me: The Finest Hour“ aus dem März 2017 wird in Kapitel 2.1.2.3 besprochen.

242 Bildmaterial siehe http://www.franko-b.com/Still_Life_Performance.html, zuletzt aufgerufen am 14.06.2018.

243 Meyer 2008, S. 229.

fokussieren den Körper und seinen roten Lebenssaft.²⁴⁴ Abgesehen davon, dass dem Zeigen realen Blutes ein großer Schockeffekt zukommt, kann ein zu hoher Blutverlust zum Tod führen. John und Franko B reizen ganz bewusst die Körpergrenzen aus, indem sie ihr Blut nicht nur zeigen, sondern bis an die Grenze der Bewusstlosigkeit und der Funktionalität ihrer Körper gehen, was die Intensität der Schockwirkung auf die Teilnehmer*innen verstärkt. Darüber hinaus betont Colleen Walker in einem Text über Franko B die Tragweite der Bedeutung, die Blut haben kann:

„Blood is the main element in Franko B’s work and this is laden with symbolic religious imagery and associations. [...] For Franko B his blood is used in the same way as a painter uses pigment, it is a material he uses to make his work, and he describes his body as a canvas. [...] Blood is as much a symbol of life as it is a symbol of death. In a situation that is beyond your control, how would you react when confronted with and witness the reality of a wounded bleeding body? We exist in a society that has become desensitised to images of violence and death, we are constantly subjected to these images but observe them in a detached way. For death is as much a part of living, but particularly in Western culture it has become removed and separated, almost hidden away, it is viewed negatively within society, it is something we would rather not have to experience! Regardless of all the keep-fit regimes, medical procedures, potions and dietary supplements we are encouraged to subject our bodies to in pursuit of the perfect body and eternal youth the only true certainty in life is death.“²⁴⁵

Walker schlägt somit einen Bogen vom Blut, das zugleich Leben und Tod symbolisiert, hin zu der gesellschaftlichen Notwendigkeit, mit dem realen Sterben konfrontiert zu werden, was bereits in dem einleitenden Kapitel 1.2 dieser Arbeit thematisiert wurde. Die Autorin sieht in den „liminal spaces“ (gemeint sind die Körperöffnungen, die als Schwellen angesehen werden können) in Franko Bs Kunst eine Möglichkeit, „[to] open up complex and diverse questions, not only about the validity of such extreme practises but also about our place and responsibility in society, it should also prompt us to question and re-evaluate attitudes and prejudices.“²⁴⁶

Die Tatsache, dass Franko B auf einem Bett liegend performt, lässt zudem Assoziationen zum Sterbebett zu, in welchem ein Großteil der Menschen aus dem Leben scheidet.²⁴⁷ Das langsam

244 Es gibt noch weitere Performer*innen, die seit 1970 das Blut und das Bluten zum zentralen Thema ihrer Performances machten, wie bspw. Ron Athey, Gina Pane, die Wiener Aktionisten uvm. Die hier exemplarisch angeführten Performances von Jon John und Franko B wurden aufgrund weiterer für diese Arbeit relevanter Aspekte ausgewählt, wie der Bezug zum Ritualen und zur Korporalität als Ausdrucksmittel bei John oder die Assoziation des Sterbebetts und des themenverstärkenden Titels bei Franko B.

245 Walker, Colleen: „Liminal Spaces within the transgressive Body“, 2005, http://www.franko-b.com/Liminal_Spaces.html, zuletzt aufgerufen am 16.05.2018.

246 Walker, Colleen: „Liminal Spaces within the transgressive Body“, 2005, http://www.franko-b.com/Liminal_Spaces.html, zuletzt aufgerufen am 16.05.2018.

247 Eine repräsentative Studie für Deutschland wurde zwischen 2001 und 2011 erhoben. Demnach starben über 50% der Menschen in einem Krankenhaus und etwa 23 % im häuslichen Umfeld. Es wurden keine Daten darüber erhoben, wo genau im Krankenhaus oder zuhause sie starben. Es ist aber anzunehmen, dass sie im

aus seinen Adern fließende Blut symbolisiert die schwindende Lebenskraft. Zugleich verdeutlicht Franko B, dass der Körper der Träger des Lebens ist, d.h. wenn der Körper stirbt und seine Funktionen aufgibt, tritt der Tod ein. Die Relevanz der Korporalität für die Lebendigkeit und das Sterblichkeitsbewusstsein wird durch die Performance hervorgehoben, da die Aufmerksamkeit auf die Zerbrechlichkeit des Körpers und die Anfälligkeit der körperlichen Funktionen gelenkt wird.

Die Korporalität wirkt somit in der existenziellen Performancekunst als ein Primäraspekt zur Evokation von Sterblichkeitsbewusstsein. Entscheidend für diese Wirkung ist zum einen die Nacktheit der Künstler*innenkörper und zum anderen die Fülle von Wahrnehmungsebenen, auf denen eine derartige Evokation geschehen kann. Im Folgenden werden diese Punkte weiter ausgeführt.

Bei der hier untersuchten existenziellen Performancekunst steht der Körper als Schmerzträger und -empfänger im Vordergrund und symbolisiert die Ephemeralität und Prozessualität des Lebens. Eine große Rolle spielt dabei die Nacktheit des Körpers. Von den 19 in dieser Dissertation untersuchten Performances sind in neun Arbeiten die Performer*innen von Beginn an oder im Verlauf der Performance nackt. Dadurch wird eine höhere Aufmerksamkeit generiert, da Nacktheit im öffentlichen Raum unseres Kulturkreises ungewöhnlich ist. Der Körper wird gezeigt, wie er beschaffen ist, und erscheint unverhüllt, sodass keine mit der Kleidung assoziierten Schlüsse gezogen werden können. Darüber hinaus betont die Nacktheit der Künstler*innenkörper einmal mehr die Wirklichkeit des Geschehens und den Unterschied zum Theater:

„Das Physische im Vollzug einer Aufführung – der Körper des Schauspielers und alle sinnlich sichtbaren Attribute einer Aufführung – bleiben dabei nicht länger Zeichen für einen dahinter liegenden immateriellen Sinn, der in der Materialität des Darstellungsgeschehens lediglich zur Erscheinung kommt.“²⁴⁸

Zudem wirkt der Körper nackt verletzlicher und erinnert dadurch an die Sterblichkeit sowie an die Ursprünglichkeit des nackten menschlichen Körpers. Oder wie Walker es im Bezug auf Franko Bs formuliert: „The naked state has the ability to be not only literally understood as unclothed but also has a secondary state, that of being emotionally naked which becomes more significantly charged implying a state of vulnerability.“²⁴⁹

Bett liegend starben. Die entsprechende Studie mit allen Statistiken findet sich unter:

<https://www.aerzteblatt.de/archiv/171320/Sterbeorte>, zuletzt aufgerufen am 25.04.2018.

248 Krämer 2004, S. 17-18.

249 Walker, Colleen: „Liminal Spaces within the transgressive Body“, 2005, http://www.franko-b.com/Liminal_Spaces.html, zuletzt aufgerufen am 16.05.2018.

Auffällig ist, dass in drei der vier untersuchten Performances die Künstler *liegen*. Sowohl Yann Marussich performt in „*Autoportrait*“ und „*Traversée*“ liegend, als auch Franko B. Lediglich Jon John erscheint in seiner Performance stehend, kniend und sich bewegend. Durch die liegende Körperhaltung werden die Passivität, die Bewegungslosigkeit und letztlich auch ein Opferstatus des Künstlers vermittelt. Darüber hinaus ergibt sich durch das Liegen der Künstler*innen ein Bezug zu im Sarg liegenden Toten. Der bewegungslose Künstlerkörper ist den Blicken der Teilnehmer*innen ausgeliefert, in „*Traversée*“ sogar ihrem Willen, ihm Schmerz zuzufügen.

Insofern ist der Körper auf mehreren Ebenen entscheidend für die Wahrnehmung. Er transportiert Eindrücke und vermittelt nonverbal Botschaften wie Schmerz, Verletzlichkeit, Sterblichkeit, Verfall oder auch Lebenskraft und Widerstandsfähigkeit.

Meyer geht darüber hinaus von einer besonderen Form der Empathie aus, die durch die Korporalität zwischen Performer*in und Teilnehmer*in während der Performance bestehe:

„Die Körperlichkeit der Kunstform spielt eine immense Rolle in ihrer Wahrnehmungsweise: Die Verkörperung einer Bildidee und die Darstellung menschlichen Handelns verweisen immer auf den Leib. Die Begegnung des Körpers des Performers mit dem Körper des Zuschauers in geteiltem Raum und geteilter Zeit macht eine Form der Empathie möglich. Das Wissen um die Verwandtschaft im Besitzen eines Leibes macht die Bilderfahrung zu einer Besonderen [sic]. Erst durch den Leib kann es zur Bewusstwerdung von Welt kommen.“²⁵⁰

Zugleich verweist Meyer auf die Bedeutung der Wahrnehmung für die Teilnehmenden: der Körper der Teilnehmer*innen spielt eine entscheidende Rolle bei der multisensorischen Wahrnehmung der Performance. Somit fungiert die Korporalität auf drei Ebenen als elementarer Aspekt der existenziellen Performance:

- a) Der Körper des Künstlers oder der Künstlerin vermittelt bildhafte Eindrücke und Botschaften (s.o.).
- b) Zwischen den Körpern von Teilnehmer*innen und Künstler*innen besteht u.U. eine Interaktion.
- c) Der Körper des oder der Teilnehmenden dient der Wahrnehmung des Geschehens.

Der Körper wird zum Instrument der Begegnung, der Wahrnehmung und des Austausches. Was im Alltag ohnehin andauernd stattfindet, wird in der hier analysierten existenziellen

250 Meyer 2008, S. 52-53.

Performancesituation zugespitzt und bietet Raum für neue Erfahrungen und eine Auseinandersetzung mit der Sterblichkeit. Denn in anderen Performances, in denen Korporalität und Körperflüssigkeiten zentral sind, wie bspw. Vito Acconcis „Seedbed“ (1972) oder Carolee Schneemanns „Interior Scroll“ (1975), wird der Körper ebenfalls zum Instrument der Wahrnehmung, jedoch fokussieren sie unterschiedliche Themen wie Sexualität, Geschlechtlichkeit, Feminismus, die Aspekte der Vagina und Masturbation.²⁵¹

Die in diesem Kapitel vorgestellten Primäraspekte verweisen dagegen auf die Sterblichkeit und zeichnen die existenzielle Performancekunst aus, zugleich stehen sie stellvertretend für die Performancekunst im Allgemeinen. Die Ephemeralität, die Prozessualität und die Gegenwärtigkeit als zeitliche Merkmale betonen einerseits, wie wichtig es ist, dem Augenblick aufmerksam zu begegnen, andererseits erinnern sie an die Vergänglichkeit der Augenblicke und des Lebens. Die Korporalität zeigt als materieller Aspekt den (nackten) sterblichen Körper im Jetzt-Zustand und fokussiert die Aufmerksamkeit auf den Körper als Bildträger und Vermittlungsinstanz des kontinuierlichen Verfalls. Dabei ist auch der materielle Aspekt der Korporalität an den prozessualen Ablauf der Zeit gebunden. Der dem stetigen Wandel unterworfenen menschlichen Körper stellt als Material der Performancekunst keinen fixierten, „unsterblichen“ Bildträger dar, wie dies bspw. bei Gemälden oder Skulpturen der Fall ist, sondern ist vergänglich.

Die Korporalität und das in einigen Performances sehr reale Risiko, das eingegangen wird, machen die Performances zu einem möglichst authentischen Kunst-Erlebnis für die Teilnehmenden. Nachfolgend soll in einem Exkurs auf das Streben nach Authentizität in der existenziellen Performancekunst eingegangen werden, welches eine Rolle bei der Abgrenzung zum Theater spielt, jedoch keinen eigenständigen Primäraspekt darstellt, da es sich nicht um eine Eigenschaft handelt, sondern um einen von Seiten der Performer*innen und Teilnehmer*innen an die Performance herangetragenen Wunsch.

Exkurs: Das Streben nach Authentizität

Die in der existenziellen Performancekunst besondere Präsenz des – oftmals nackten – Körpers der Performer*innen verstärkt das in der Performancekunst vermittelte mögliche

²⁵¹ Acconci baute eine Rampe in der Sonnabend Gallery in New York, unter der er lag und als Reaktion auf die Schritte der Teilnehmer*innen masturbierte. Schneemann entrollte in ihrer Performance eine Schriftrolle aus ihrer Vagina und las darauf enthaltene, selbstverfasste, feministische Texte vor. Vgl. Warr 2005, S. 117 u. 144.

Maß an Authentizität. Der Einsatz des eigenen Körpers, der keine Rolle repräsentiert, reale Materialien, die verwendet werden und letztlich das Geschehen der Performance, welches keiner textlichen Vorlage folgt, sind Versuche, sich vom Theater abzuheben und die Authentizität zu maximieren.²⁵²

So ist es laut Hentschel einer der vordergründigen Ansprüche der Performancekunst, möglichst lebensnah und echt das Geschehen zu vermitteln:

„Performance lotet die Grenzen aus. Kein schlimmeres Urteil unter Performern als: das ist nur gespielt! Eine extreme Verschiebung des Verhältnisses von Realität und Fiktion, die die Performance-Kunst hervorgebracht hat: Nicht die Freude am Spiel, an der Täuschung, an der Virtuosität der schauspielerischen Darstellung wird hier angestrebt, sondern die Wirklichkeit, das Leben selbst, und zwar direkt.“²⁵³

Klein zufolge ist es die Aufgabe der Performancekunst „eine ästhetische Strategie zu finden, die die immer subtiler gewordenen Grenzen zwischen Spiel und Ernst, Schein und Sein, Imaginärem und Realem auszuloten und sich als das Andere, das Ver-Störende, das Befremdliche zu zeigen vermag.“²⁵⁴

Das Streben nach einem Maximum an Authentizität geht dabei sowohl von den Performenden als auch von den Teilnehmer*innen aus. Während Lange das Streben nach Authentizität als ein vorrangig von den Performer*innen ausgehendes Streben beschreibt:

„Es ist der Versuch der Performer, ein Maximum an Authentizität im Handeln zu erreichen. Aus ihrer Wurzel heraus ist Performance-Art der Wunsch eingeschrieben, im Ereignishaften den Symbolisierungen zu entkommen, um an »das Reale« heranzukommen [...]“²⁵⁵

sieht Johanna Dangel Authentizität als ein vordergründig von den Teilnehmenden ausgehendes Verlangen:

„ ‚Authentic‘ has become to signify ‚good‘. It is an external label, applied by the viewers and not a trait inherent in the phenomenon itself. Not the phenomenon per se is authentic, pure, and non-mediated, but the recipient perceives it – in contrast to his or her environment and his or her expectations – as genuine. Therefore, it is the recipients with their longing who decode certain staging strategies as ‚real‘ and ‚original‘. Consequently, it is possible to speak of the recipient’s yearning for authenticity.“²⁵⁶

Allerdings bezieht sich Dangel nicht explizit auf die Performancekunst, sondern befasst sich mit der Frage der Authentizität in der Präsentation von Tod auf der Bühne generell. Sie sieht in ihrem Aufsatz ein Verlangen nach Authentizität insbesondere bei der Thematisierung des

252 Vgl. Klein und Sting 2005, S.15.

253 Hentschel 2005a, S. 122.

254 Klein und Sting 2005, S.15.

255 Lange 2002, S. 36.

256 Dangel 2012, S. 224.

Sterbens auf der Bühne, weshalb ihre Veröffentlichung mit herangezogen wird. Denn, so führt die Herausgeberin Pankratz des Buches „Birth and Death in British Culture. Liminality, Power, and Performance“, in welchem Dangel's Aufsatz erschien, aus, bestehe insbesondere bei der Auseinandersetzung mit existenziellen Themen wie Geburt und Tod ein Verlangen nach Authentizität:

„Looking at birth and death as performances thus acknowledges people's potential for improvisation, change, or expressing more than ever can be scripted by cultural norms and regulations.

Lastly, fictional representations of death and birth are also performed – in the narrower sense of the term – live or on screen. Here, pain, liminality, and the unmitigated existential force of the events seem to evoke ‚authenticity‘.“²⁵⁷

Dangel erläutert, dass es in einigen Theateraufführungen, in denen es um das Sterben und den Tod geht, die Tendenz gebe, erkrankte Personen und todbezogene Orte wie Friedhöfe oder Krematorien zu zeigen und zu verwenden, um dadurch Authentizität zu erzeugen und ein Bewusstsein für die eigene Sterblichkeit zu evozieren: „Performances introduce autobiographical material – concrete narratives concerning the deaths of loved ones or the individualised attempts to come to grips with one's own death.“²⁵⁸ So ist das Theater in der Lage, durch derartige Bezüge das Sterben als Teil der Realität und des Lebens zu zeigen, doch kommt es in dem Punkt, den Tod eines Performenden live zu erleben, an eine Grenze.

An dieser Stelle bietet die existenzielle Performancekunst einen neuen Möglichkeitsrahmen. Indem die Potentialität der Sterblichkeit in dem Moment der Performance nicht mehr gespielt ist, sondern ein reales Risiko besteht, potenziert sich das Maß an Authentizität:

„Für die Atmosphäre besteht ein immenser Unterschied, ob das Sterben und der Tod auf der Bühne gespielt werden oder ob sie sich tatsächlich ereignen. Wenn [...] der Performancekünstler Chris Burden sich in der berühmten Aktion *Shoot* 1971 mit einem Kleinkalibergewehr in den Arm schießen lässt, dann wird das allgemeine Lebensrisiko als unabweisliche Verletzlichkeit und Sterblichkeit des Individuums für die Zuschauer direkt erfahrbar.“²⁵⁹

Dennoch bleiben existenzielle Performances wie Burdens „*Shoot*“ oder Abramovičs „*Rhythm 0*“ ein Kunst-Akt innerhalb eines artifiziellen Kunstrahmens (es gibt eine/n performende/n Künstler*in, in der Regel findet die Performance in einer Kunstinstitution statt etc.). Die existenzielle Performance vermag demnach nie hundertprozentige Authentizität zu erreichen, und bleibt zu einem Teil fiktiv.

257 Pankratz und Viol 2012, S. 8.

258 Dangel 2012, S. 225.

259 Englhart 2013, S. 166.

Auch Hentschel lotet in ihrer Veröffentlichung das Verhältnis zwischen Theateraufführungen und der Performancekunst aus:

„Künstlerisch präsentierte Gewalt ist nie Teil des ‚wirklichen Lebens‘, sie wird aber durch die performativen Elemente, die der Performance entsprechen, stärker ans Leben herangerückt. [...] Durch die physische Anstrengung wird die Abrichtung zur Gewalt nicht nur gezeigt, sondern für das Publikum beklemmend erlebbar. Es spürt die Anstrengung, die Energie, den Atem der Schauspieler, riecht ihren Schweiß. [...]

Es handelt sich bei dieser Methode der schauspielerischen Darstellung darum, nicht so zu tun als ob, sondern wirklich zu handeln, wenn auch in einer fiktiven Situation. Die Situation ist fiktiv, die Handlung echt. Deswegen muss der Schauspieler nackt sein, nicht so tun, als sei er nackt. Das eben ist das Prinzip der Performance. [...] Er [der oder die Performende, Anm. LP] muss sich den unmittelbaren Erfahrungen aussetzen und erreicht dadurch im Idealfall eine Intensität, der sich der Zuschauer nicht entziehen kann – und der Performer tut dies in Echtzeit (wie im Zirkus).“²⁶⁰

Die Schwelle zwischen Fiktion und Realität changiert in existenziellen Performances von bspw. Anja Ibsch, Yann Marussich oder Marina Abramović stetig: In keinem Moment der existenziellen Performance besteht ausschließliche Klarheit bei den Teilnehmer*innen darüber, ob es Spiel oder Ernst ist. Gerade dadurch, dass die Teilnehmer*innen im Unklaren belassen werden und die Wahrnehmung stets zwischen Fiktion und Realität hin- und herschwankt, intensiviert sich in den existenziellen Performances die Auseinandersetzung mit der Sterblichkeit. Besonders deutlich wird diese ambigue Verunsicherung in den nachfolgend analysierten liminoiden und liminalen Performances. Wie Fenner betont, vermag auch „die in Kunstwerken präsentierte fiktionale Gewalt [...] bisweilen völlig zu irritieren und zu verstören.“²⁶¹ Umso verstärkter muss diese Verstörung sein, wenn nicht klar ist, ob es sich um die inszenierte Fiktion eines Künstler*innentodes handelt oder ob der Performer bzw. die Performerin wirklich stirbt. So lässt sich mit Fok fragen: „Since death is not supposed to be experienced during one’s lifetime, could death possibly be conceived through simulated experience?“²⁶² Die in dieser Arbeit beschriebenen Performances hätten durch die Dichotomienoszillation sogar eine derartige Wirkung über die simulierte Erfahrung hinaus, da sie einen intensiveren Eindruck hinterlassen, als die bewusst als fiktional wahrgenommene künstlerische Handlung als Ersatzhandlung.

Teilweise, so zeigt sich in einer Aussage Marina Abramovićs, wird diese Intensität und Verwirrung bewusst provoziert und die Dichotomienauflösung von den Künstler*innen wissentlich eingesetzt:

260 Hentschel 2005a, S. 119.

261 Fenner 2013, S. 191.

262 Fok 2013, S. 45.

„Das ist es, was ich daran mag; dass es eine Art offene Struktur kreiert, innerhalb welcher du deine Emotionen inszenieren kannst. Es ist fantastisch! Ich will nicht in Clubs oder ähnlichen Orten spielen. Ich will das klassische opernhafte Theater mit seiner Gold-und-Plüsch-Ausstattung. Wo man etwas total anderes erwartet; wo das Blut falsch ist, wo nichts real ist. Ich schnitt auf der Bühne tatsächlich einen Stern in meinen Bauch, genau wie ich es zwanzig Jahre zuvor in Belgrad getan hatte. In diesem biographischen Stück fing das Publikum in der ersten Reihe an ohnmächtig zu werden, weil sie zuerst dachten es sei falsch und dann sahen, dass es echt war.“²⁶³

Eine sich ergebende Problematik besteht darin, dass das Oszillieren zwischen Spiel und Realität die moralische Beurteilung der Performances erschwert:

„Die in der Kunst abgebildeten Handlungen sind aber grundsätzlich von einer ganz anderen Art als reale Handlungen in der außerästhetischen Wirklichkeit: Es sind sogenannte **Als-ob-Handlungen**, die nicht real in der normalalltäglichen Wirklichkeit geschehen, sondern gleichsam nur ‚zum Schein‘ in einer fiktiven Welt. [...] Solche Als-ob-Handlungen zeitigen keine unmittelbaren Konsequenzen in der realen Wirklichkeit, sodass es bei Normverstößen wie dem Stehlen oder Töten keine leidtragenden Opfer gibt. Da niemandem unmittelbar ein physischer oder psychischer Schaden zugefügt wird, ist ein Diebstahl oder Mord in künstlerischen Präsentationen nicht in gleicher Weise moralisch zu verurteilen wie in der realen Welt. Daher kann ein Kunstwerk auch nicht automatisch als ‚unmoralisch‘ bezeichnet werden, wenn darin unmoralische Handlungen oder Menschen zur Darstellung gelangen. [Hervorhebung im O.]“²⁶⁴

Wenn nun jemandem unmittelbar Schaden zugefügt wird bzw. Künstler*innen selbst sich physischen und psychischen Schwellensituationen aussetzen und an der Grenze zum Selbstmord bewegen, können diese sonst klaren Richtlinien zur moralischen Beurteilung nicht mehr gelten. Auch dieser Umstand kann Verstörung oder Verwirrung bei den Teilnehmer*innen erzeugen.

Wie nachfolgend in den Kapiteln 2.1.2.1-2.1.2.3 gezeigt wird, weiß der oder die Teilnehmer*in existenzieller Performancekunst nie sicher, ob es sich um ein reales oder ein „nur gespieltes“ Risiko handelt. Die Teilnehmer*innen werden einer Situation großer Verunsicherung ausgesetzt, und können eine Schwellenerfahrung erleben, die von erheblicher Bedeutung für die existenzielle Performancekunst ist. Denn gerade diese Ambiguität und diese Schwellenerfahrung vermögen Sterblichkeitsbewusstsein in einem Maße zu evozieren, wie es einem Theaterstück oder einem Film nicht möglich wäre. Die existenzielle Performancekunst wird demnach dem „yearning for authenticity“ eher gerecht als jede andere Kunstform.

263 Obrist 1998, S. 50.

264 Fenner 2013, S. 111-112.

Im folgenden Kapitel wird nun erläutert, welche Rolle dichotomische Aspekte in der existenziellen Performancekunst spielen und auf welche Weise sie – ebenso wie die Primäraspekte – ein Bewusstsein der Sterblichkeit vermitteln können.

2.1.2 Dichotomische Aspekte und Dichotomienauflösung

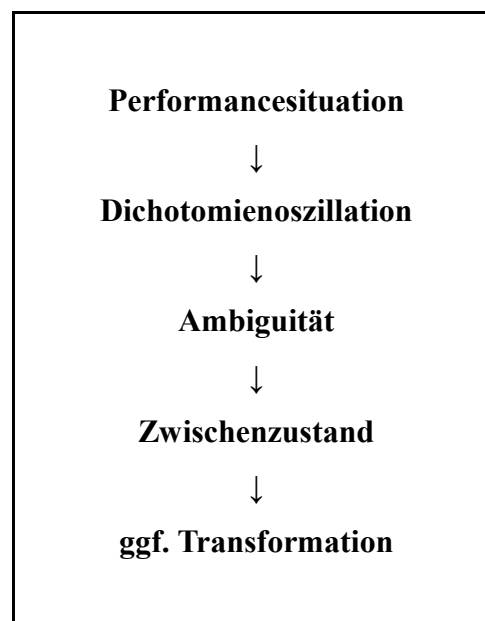
„Liminoide Phänomene sind also durch Freiwilligkeit, liminale durch Pflicht gekennzeichnet.

Das eine ist Spiel, Unterhaltung, das andere eine tief ernste, selbst furchterregende Sache.“²⁶⁵

Victor Turner

Im Folgenden wird näher auf den wesentlichen Aspekt der Dichotomienauflösung eingegangen, anhand dessen Ambiguität und infolgedessen liminale bzw. liminoide Zustände erzeugt werden können. Bei Akteur*innen wie auch bei den Teilnehmer*innen existenzieller Performancekunst kann durch diese Schwellenzustände eine Transformation der Situation und des Bewusstseins der Beteiligten hervorgerufen werden.²⁶⁶ Die liminalen und liminoiden Schwellenerfahrungen, so die These, könnten in der Lage sein, ein Bewusstsein von Sterblichkeit zu vermitteln.

Der Ablauf der Zustände, die in einer existenziellen Performancesituation entstehen, ließe sich vereinfacht wie folgt darstellen:



Die Performancesituation führt zu einer **Oszillation**, einer Auflösung der Gegensätze. Kollidierende Gegensätze sind u.a. Alltag vs. Freizeitsituation, Teilnehmer*innen vs. Performer*innen, Fiktion vs. Realität, Spiel vs. Ernst, aktives vs. passives Verhalten der Teilnehmer*innen, insbesondere wenn es um das Risiko des Sterbens geht, wie in den

²⁶⁵ Turner 2009 (1989), S. 66.

²⁶⁶ Vgl. Fischer-Lichte 2004a, 17, 29 und Vgl.Lange 2002, S. 39.

untersuchten existenziellen Performances. Die Dichotomienauflösung findet – zum Teil gleichzeitig – auf mehreren Ebenen statt. Sie betrifft gleichermaßen die Performer*innen wie auch die Teilnehmer*innen und die Situation der Performance selbst mit ihren zeitlichen und räumlichen Parametern. Warum die Dichotomienoszillation einen so gravierenden Einfluss auf die Wahrnehmung der Performance hat, beschreibt Erika Fischer-Lichte wie folgt:

„Da dichotomische Begriffspaare nicht nur als Instrumente zur Beschreibung der Welt dienen, sondern auch als Regulative unseres Handelns und Verhaltens, bedeutet ihre Destabilisierung, ihr Zusammenbrechen nicht nur eine Destabilisierung der Welt-, Selbst- und Fremdwahrnehmung, sondern auch eine Erschütterung der Regeln und Normen, die unser Verhalten leiten. [...] Indem die Aufführungen scheinbar gegensätzliche oder auch nur verschiedene Rahmen miteinander kollidieren lassen, versetzen sie die Zuschauer *zwischen* alle hier aufgerufenen Regeln, Normen, Ordnungen.“²⁶⁷

Wenn Gegensätze kollidieren, der/die Teilnehmende sich nicht mehr sicher sein kann, was gespielt und was real ist, welche Rolle er/sie einzunehmen hat, ob er/sie sich aktiv oder passiv verhalten soll, wirft ihn/sie das unter Umständen in einen höchst ambiguen, destabilen Bewusstseinszustand. Die Rezipient*innen geraten in ihrer Art der Wahrnehmung in einen liminalen Zustand. Fischer-Lichte unterscheidet zwischen verschiedenen Ordnungen der Wahrnehmung („Ordnung der Präsenz“ und „Ordnung der Repräsentation“) und erläutert in ihrer *Ästhetik des Performativen*, wie die Rezipient*innen in einen Zwischenzustand zwischen diesen Ordnungen geraten.²⁶⁸ Es entsteht ein instabiler Zustand der Diskontinuität und der **Ambiguität**.²⁶⁹ Dieser Zustand ist ein transitorischer; er erzeugt für die Dauer der Performance eine parallele Wirklichkeit, in der nahezu alles möglich scheint:

„Aufführungen, die dergestalt dichotomische Begriffspaare mißglücken, Gegensätze in sich zusammenfallen lassen, konstituieren eine Wirklichkeit, in der das eine zugleich als das andere erscheinen kann, eine Wirklichkeit der Instabilität, der Unschärfen, Vieldeutigkeiten, Übergänge, Entgrenzungen. Der Wirklichkeit der Aufführung läßt sich mit dichotomischer Begriffsbildung nicht beikommen.“²⁷⁰

Durch die Auflösung von Dichotomien und die dabei entstandene Ambiguität wird wiederum ein **Zwischenzustand**, eine Schwelle, hervorgerufen. Das „Dazwischen“ ist immer ein Zustand des Undefinierbaren, Unbestimmten, innerhalb dessen Grenzen verschwimmen, verwischen und sich auflösen. Der Zwischenzustand ist somit im Wesentlichen unangenehm, da er verwirrt und verunsichert, ggf. Angst oder Ekel verursachen kann. Dennoch ist es kein

267 Fischer-Lichte 2004a, S. 309.

268 Vgl. Fischer-Lichte 2004a, S. 255–258. Antje von Graevenitz schreibt bereits 2001 in ihrem Artikel „Der Künstlertod“ über die Notwendigkeit des „Hin- und Herschaltens“ zwischen der Wahrnehmung von Kunst und echtem Mitgefühl einem leidenden Menschen gegenüber in Performances, vgl. Graevenitz 2001, S. 15.

269 Vgl. ebd.

270 Fischer-Lichte 2004a, S. 304.

vermeidenswerter Zustand, denn er inkludiert, darauf wies bereits Turner mehrfach hin, die Möglichkeit des Neuen, der Synthese zwischen zwei Antipoden.²⁷¹ Auch Fischer-Lichte betont den letztlich positiv zu bewertenden Effekt, den der Zwischenzustand haben kann:

„Wenn Gegensätze zusammenfallen, das eine auch zugleich das andere sein kann, dann richtet sich die Aufmerksamkeit auf den Übergang von einem Zustand zum anderen. Es öffnet sich der Raum zwischen den Gegensätzen, ihr Zwischen-Raum. [...] Immer wieder hat sich gezeigt, daß die ästhetische Erfahrung, die Aufführungen ermöglichen, sich zuallererst als eine Schwellenerfahrung beschreiben läßt, die für den, der sie durchläuft, eine Transformation herbeizuführen vermag.“²⁷²

Entscheidend ist für die subjektiv entstehenden und empfundenen Zustände der Oszillation, Ambiguität und des Zwischenzustands, dass sie nur im Zuge des interaktiven Miteinanders der Performer*innen und Teilnehmer*innen innerhalb der Performancesituation auftreten. Fischer-Lichte spricht in diesem Zusammenhang von einer „autopoietischen Feedback-Schleife“, welche zwischen Akteur*innen und Teilnehmer*innen entsteht und diese den sonst geltenden Normen enthebt.²⁷³

Die plötzliche Konfrontation mit einer Situation, die normative Regelungen aufhebt und gesellschaftliche Tabus bricht, wie bspw. in Abramovičs Performance „*Rhythm 0*“, kann die Teilnehmer*innen zutiefst verunsichern. Fischer-Lichte weist darauf hin, dass Krankheit und Tod in unserer Gesellschaft nach wie vor starke Tabuthemen sind, weshalb Körper in Performances, die damit konfrontieren, starke Emotionen hervorrufen.²⁷⁴

Wenn es sich um emotional stark aufgeladene Situationen handelt, bei denen viele Dichotomien zugleich aufeinandertreffen, verstärkt dies zusätzlich die Zustände der Dichotomienoszillation, der Ambiguität und schließlich der Liminalität bzw. Liminoidität in Performances. Die Performancesituation wird zu einem Möglichkeitsraum, in dem für kurze Zeit alles möglich ist: Selbst der Tod des Performancekünstlers oder der Performancekünstlerin während der Aktion ist eine Option. Zugleich bietet die Performance mitunter die Gelegenheit, sich den eigenen Tod nicht nur vorzustellen, sondern sich des eigenen Sterbens ganz konkret bewusst zu werden.

„Due to the fact that the performance has already taken place, suspense is lessened; the video only shows what has already happened, so that my emotions can simply relate back to myself, for example, with the question of whether I would dare such a venture with my life at stake. The experience mortal peril is thus immaterial, mentally represented; this way,

271 Vgl. Turner 2009 (1989), S. 40.

272 Fischer-Lichte 2004a, S. 305.

273 Vgl. Fischer-Lichte 2004a, 310, 312-313. Gemeint ist eine aus sich selbst heraus entstehende Schleife aus Aktion und Re-aktion zwischen Performer*innen und Teilnehmer*innen. Darauf wird ausführlicher in Kapitel 2.1.3 eingegangen.

274 Vgl. Fischer-Lichte 2004a, S. 265-266.

the performance opens a space of possibilities in my mind, in which I can go through my own potential death. There is, consequently, no physical borderline experience, which, due to my present perspective, is obviously refused to me in Abramović's performance, as well. Still, despite the impossibility to experience death, such a mental space of possibility is powerful nonetheless; it is a place where I can try to come to grips with my own end, and one which does not pretend to be more than a stage for a thought experiment."²⁷⁵

Dieses ambigue Spiel der Möglichkeiten changiert stets mit der Realität. In diesem Zwischenraum von Spiel und Ernst bewegen sich die untersuchten Performances.

Zwischen Spiel und Ernst

„Der Performance als szenischer Kunst geht es nicht um ein ‚So-tun-als-ob‘. Sie ist eine Kunstpraxis, die nicht-linear und disharmonisch, nicht-repräsentierend und interpretierend agiert.“²⁷⁶

Gabriele Klein und Wolfgang Sting

Die Unterscheidung zwischen Spiel und Ernst, zwischen einer Als-ob-Handlung und einer Realhandlung ist einerseits elementar für die Rezeption von Kunst und entsprechenden Handlungen von Seiten der Teilnehmer*innen innerhalb einer Performance. Nur wenn es möglich ist, klar zu differenzieren, was gespielt und was echt ist, kann daraus eine korrekte Einordnung des Gesehenen und Erlebten erfolgen bzw. eine angemessene Reaktion auf das Verhalten des Performers oder der Performerin.

Andererseits liegt besonders in dem Oszillieren der Schwelle zwischen Spiel und Ernst, zwischen Fiktion und Realität, ein ausgeprägtes Spannungspotenzial, was neue Sicht- und Erkenntnisweisen auf das Verhältnis von Leben und Sterben ermöglicht. Zugleich zeichnet diese Dichotomienoszillation die Performance aus, denn im Bezug auf Gefahr und Risiko in der Kunst fragen Singer und Stirn zu Recht:

„Kunst, die zur Interaktion herausfordert, um zu bedrohen und zu ängstigen, muss sich die Frage gefallen lassen, wodurch sie über die gewöhnliche, schreckensreiche Welt hinausweist. Richtig gefährlich, das steht außer Zweifel, kann es im geschützten Bereich des Kunstraums nicht werden. [...] Auch das Argument der Intentionalität besteht nicht vor der schmerzlichen Einsicht, dass gerade in der Lebenswelt draußen die schlimmsten Bedrohungen von absichtsvollen Handlungen ausgehen. Zu verwerfen ist auch die Vermutung, es könnte das ›Als-ob‹ sein, der spielerische Umgang mit Gefahr und Angst.“²⁷⁷

275 Dangel 2012, S. 228-229.

276 Klein und Sting 2005, S. 14-15.

277 Singer und Stirn 2003, S. 76.

Es ist gerade die Schwelle zwischen Spiel und Ernst, die die existenzielle Performancekunst kennzeichnet und durch die die Kunst über die gewöhnliche Welt hinausweist. Denn auch im „geschützten Bereich des Kunstraums“ kann es zuweilen, das wird in den folgenden Analysen deutlich werden, durchaus gefährlich zugehen. Die in dieser Dissertation vorgenommene Unterscheidung zwischen den liminoiden Spielarten der existenziellen Performances und den liminal-ernsten Arbeiten kann daher immer nur eine Orientierung und Diskussionsgrundlage sein. Auch zwischen diesen kategorischen Einordnungen verschwimmen die Grenzen zu Schwellen, da sich die in der Situation befindlichen Rezipient*innen nie ganz sicher sein können, ob das Geschehen fiktiv oder real ist.

In den existenziellen Performances kann es auf mehreren Ebenen gleichzeitig zu einem Zusammenfallen dichotomischer Begriffspaare kommen. Indem die Künstler*innen der liminalen Performances das Risiko eingehen, ihr Leben zu verlieren, begeben sie sich in einen Zwischenbereich der Möglichkeiten. Für die Teilnehmer*innen kann bereits die liminoide Verwendung von todbezogenen Symbolen oder Motiven das Oszillieren der Dichotomie verursachen:

„*Vanitas* simultaneously draws attention to the phenomenology of something, the skull, for example, which is very much alive and apparently present, while this very skull as *memento mori* at the same time points towards disappearance in the sense of drawing attention to the ontology of nothing. Thus, motifs of *vanitas* and *memento mori* are characterised by an oscillation between appearance and disappearance, between life and death.“²⁷⁸

Die Performancesituation changiert zwischen Fiktion und Realität, die Akteur*innen und die Teilnehmer*innen bewegen sich zwischen Aktivität und Passivität. Besonders dieses vielfältige Oszillieren zwischen verschiedenen Dichotomien ist eine der Herausforderungen der Performancekunst an alle an ihr Teilnehmenden. Hentschel schreibt dazu (im Bezug auf Performancetheater):

„Zeitgenössisches Performancetheater zeichnet sich nämlich dadurch aus, dass es mit dem Raum zwischen dem Darstellenden und dem Dargestellten, zwischen Alltag und Fiktion spielt, ihn vergrößert, beweglich hält, ihn häufiger (oder sogar immer) sichtbar ausstellen oder aber gegenüber der sozialen Realität scheinbar unsichtbar werden lässt [...]. Dadurch wird die Differenzerfahrung für die Produzenten und Rezipienten radikalisiert. Das Spiel mit der Differenz, das Oszillieren der Wahrnehmung zwischen den Darstellungsebenen, ist die besondere Herausforderung des zeitgenössischen Theaters für seine Akteure und Zuschauer und stellt ein Potential für theaterpädagogische Arbeitsformen mit dem Ziel ästhetischer Bildung dar.“²⁷⁹

278 Seidl 2012, S. 38.

279 Hentschel 2005b, S. 144.

Dort, wo Performance zur Herausforderung gerät, wo der Schwellenraum zum Spielraum wird, kann letztlich Neues entstehen:

„Hier wie dort werden die Schemata unserer Wahrnehmung und Bewertung gewissermaßen ‚verflüssigt‘; an der für die liminale Phase charakteristischen Unstrukturiertheit und Ambiguität wird deutlich, daß sich das feste Gefüge sinnkonstitutiver Beziehungen, in denen Symbole stehen, tendenziell auflöst. Freilich fällt der liminale Zustand aus der Beziehung zur symbolischen Ordnung der Gemeinschaft nicht völlig heraus: in der Liminalität ‚spielen‘ die Menschen mit den Elementen des Vertrauten und verfremden sie. Und aus den unvorhergesehenen Kombinationen vertrauter Elemente entsteht Neues.“²⁸⁰

Das Spiel mit dem Sterben ist dabei selten angenehm: der Performer oder die Performerin nimmt zum Teil erhebliche Schmerzen in den (liminalen) Performances auf sich und der ambigue Zustand, in den die Teilnehmer*innen geraten können, kann Verunsicherung und Destabilisierung auslösen. Doch letztlich ist gerade dieser Moment des Leidens von nahezu kathartischer Wirkung:

„Das Selbst tritt im Leiden ein in eine ‚liminale‘ Phase seiner Existenz, in ein Stadium, dem ein hohes Maß an Ambiguität eignet: Leiden ist zum einen charakterisiert durch eine strukturelle Entdifferenzierung jener Sinnzusammenhänge, die der Identität sicher Konturen verleihen; zum anderen ist es aber auch die Schwelle, von der her symbolische Ordnungen neu und anders erzeugt werden können.

Paradoxerweise wird Leiden nicht nur als Chaos, Vernichtung und Tod erfahren: Leiden ist auch der Ort einer beglaubigten Ordnung, der Neuschöpfung und Wiedergeburt. Es gehört mithin zu den Übergangs- und Transformationsphasen menschlicher Existenz, in denen Sinn erzeugt wird.“²⁸¹

Unabhängig davon, ob die Herangehensweise in den Performances liminoid oder liminal ist – es werden stets auf beunruhigende Weise Dichotomien zum Oszillieren gebracht, sodass ein ambiguer Zwischenzustand entstehen kann.

Im Folgenden werden die zwei wesentlichen Grundarten des performativen Umgangs mit dem Sterben, die liminoide und die liminale, vertiefend ausgeführt. Die Differenzierung ergibt sich aus dem präzisen Blick auf die Performancepraxis, weshalb im Folgenden mehrere relevante Beispiele aus der Performancekunst seit 1970 beschrieben und analysiert werden. Dabei lassen sich entsprechende Unterschiede in der künstlerischen Annäherung an die Sterblichkeitsthematik ausmachen. Anhand dieser exemplarischen Analyse der Performances werden die vielfache Dichotomienauflösung und die dabei entstehende Schwellenerfahrung deutlich.

280 Kalb 1999, S. 166.

281 Kalb 1999, S. 161.

2.1.2.1 Das liminoide Spiel mit Sterben in der Performance

Liminoide Phänomene sind Schwellenzustände, innerhalb derer sich mehrere Menschen auf freiwilliger Basis begegnen, und gemeinsame (kulturelle) Erlebnisse teilen. Im Vordergrund steht das persönliche Erleben eines spielerischen Ereignisses, das experimentellen Charakter hat und in der Regel im Freizeitkontext stattfindet. Das spielerische, unterhaltsame Experiment wird nicht selten von einem bekannten Individuum, bspw. einem Künstler, aufgeführt und performt. Liminoide Phänomene unterscheiden sich von liminalen insofern, dass sie weniger ernst, nicht zyklisch und nicht notwendig sind.²⁸² Einige Performancekünstler*innen bedienen sich zwar ritueller Symbolik und re-performen ihre Arbeiten. Dadurch handelt es sich bei den Performances jedoch nicht um Rituale (vgl. Kap. 1.2.3).

Bei liminalen ebenso wie bei liminoiden Performances geht es um eine dem Alltagsempfinden entthobene Erfahrung einer Schwelle. Es handelt sich um einen Zustand – dazwischen – „betwixt and between“²⁸³, eine Ambiguität und Unbestimmtheit, die eine gänzlich neue Erfahrung und einen bisher nicht gekannten (Sinnes- oder Seins-) Zustand hervorrufen können.

„Entgegen der Erwartungen beschreibt das Spiel nicht unbedingt einen Ort, den man aufsucht, um Sicherheit und Identität zu finden. Die Anbindungen, die es zur Sphäre des Gewöhnlichen pflegt, sind lose und temporär, und doch kann es ihrer nicht entbehren. Spiel kann bedrängen und Situationen von Verunsicherung und Unbehagen schaffen. Es stellt Fragen und gibt keine Antworten. Und es spielt sogar mit dem Tod.“²⁸⁴

Die im Folgenden vorgestellten Performer*innen setzen sich in ihren Arbeiten auf spielerische Weise mit der eigenen Sterblichkeit auseinander. So nutzen sie bspw. symbolträchtige Körperfunktionen wie Blut, Atem und Schmerz oder auch Insekten, um an die Vergänglichkeit zu erinnern. Bei der liminoiden Auseinandersetzung mit dem Sterben lässt sich folgende, aus der Analyse der existenziellen Performances entstehende, Unterteilung vornehmen: a) Performances, bei denen das Sterben als Spiel im Vordergrund steht und b) Performances über das Sterben im Allgemeinen. Innerhalb dieser Kategorisierungen gibt es Überschneidungen, ebenso wie bei den aufgerufenen Dichotomien. Es kann somit keine klare Abtrennung erfolgen, sondern die Kategorien dienen eher einer erleichterten inhaltlichen Einordnung.

282 Vgl. Turner 2009 (1989), S. 82-86.

283 Vgl. Turner 1983.

284 Lenhardt 2008, S. 101.

Den liminoiden existenziellen Performances sind vor allem diese wesentlichen Punkte gemeinsam: Es wird kein reales Risiko eingegangen. Die in den folgenden Kapiteln vorgestellten Künstler*innen tun so, als seien sie tot oder sie spielen mit dem Sterben, da sie bis zur Bewusstlosigkeit bluten. Es sind jedoch stets liminoide Annäherungen an das Sterben, bei denen – wenn überhaupt – ein kalkuliertes, abgesichertes Risiko eingegangen wird. Das Blut, das dabei fließt, ist echt – der Schmerz real.

Darüber hinaus werden Dichotomien aufgerufen: Beim liminoiden Spiel mit dem Sterben werden Dichotomien wie jene zwischen Stillstand und Bewegung, Präsenz und Absenz, Dauer und Flüchtigkeit zum Oszillieren gebracht. Jedoch begeben sich die Performancekünstler*innen nicht unkontrolliert auf die Schwelle zwischen Leben und Sterben. Es werden liminoide Zustände erzeugt, ein Zwischenfeld, innerhalb dessen sich Performer*innen und Teilnehmer*innen auf die Konfrontation mit der Sterblichkeit einlassen können, ohne ihr Leben ernsthaft bedroht zu wissen. Die Auseinandersetzung mit der Sterblichkeit ist spielerisch, da der Künstler oder die Künstlerin eine repräsentative Rolle einnimmt und sich stellvertretend mit dem Sterben beschäftigt. Eine direkte Interaktion mit den Teilnehmer*innen findet in der Regel nicht statt bzw. ist nicht gewünscht (bei Anja Ibsch). Das heißt, ethisches Verhalten der Teilnehmer*innen im Sinne eines Eingreifens wird provoziert, aber dementiert. Die liminoiden Performances verbleiben somit in einem Spielmodus, anders als die liminal-ernsten Performances, die in Kapitel 2.1.3 analysiert werden. Die im Folgenden analysierten liminoiden Performances fanden zwischen 1976 und 2018 statt.

Sterben als Spiel

„Die Ernsthaftigkeit und Verbindlichkeit des alltäglichen Lebens sind für diese Zeit suspendiert. Man begibt sich in eine Welt des Scheins und des Als-ob, die sich von der gewöhnlichen Lebensrealität klar abhebt. Aufgrund der Vollzugsorientierung und Selbstzweckhaftigkeit nimmt ästhetische Praxis die für das Spiel typischen Charakterzüge an. Denn bei allen Arten von Spiel tritt man ganz bewusst aus der normalen Arbeits- und Alltagswelt hinaus und handelt nach anderen Regeln. Im Kontrast zu allen nützlichen Handlungen spielt man rein aus Vergnügen an der Tätigkeit als solcher. Indem man sich ganz der Gegenwart hingibt, ist die lineare Zeit des gewöhnlichen Lebens aufgehoben.“²⁸⁵

Was Fenner über ästhetische Erfahrung und Kunst im Allgemeinen schreibt, trifft im Wesentlichen auch auf die liminoide Performancekunst zu. Allerdings, und darin liegt einer der relevanten Unterschiede zum Theater, ist es keine reine Als-ob-Handlung, sondern die Handlungen in der existenziellen Performancekunst passieren „wirklich“. Die Künstler*innen nehmen keine Rolle ein, sondern verkörpern sich selbst (wenn auch in ihrer Rolle als Künstler*innen-Personae). In den existenziellen Performances verwendete Materialien, so Meyer, sind „identisch mit dem, was sie zeigen. Falls menschliches Blut in einer Performance benutzt wird, handelt es sich nicht um die Repräsentation menschlichen Blutes, sondern um echtes Blut.“²⁸⁶ Fügen sich Künstler*innen Schmerzen zu, „spielen“ sie ihr Leid nicht, sondern empfinden es ganz real. Dennoch – und darin liegt zweifellos der Reiz an der Teilnahme an existenziellen Performances – findet diese im Kunstkontext statt, in einem dem Alltag fernen Raum-Zeit-Gefüge. Das performative Spiel wird für alle daran Teilnehmenden gleichermaßen zu einem Experiment.

Die existenzielle Performancekunst bietet den Möglichkeitsraum, das eigene Sterblichkeitsbewusstsein zu hinterfragen, damit zu experimentieren und zu spielen. Dieser performativ erzeugte Möglichkeitsraum ist ein Zwischenraum, in dem man sich zwischen Spiel und Ernst bewegen kann.

Insbesondere bei den im Folgenden vorgestellten liminoiden Performances steht die spielerische, experimentelle Annäherung an die Sterblichkeit im Vordergrund, ohne dass ein ernstzunehmendes Risiko entstände.

Die bereits im Zuge der Primäraspekte Ephemeralität und Prozessualität erwähnten Performances „*The Play of Death*“ und „*The Death of James Lee Byars*“ von **James Lee Byars** sollen an dieser Stelle noch einmal kurz angeführt werden, um den Aspekt des Spiels liminoider existenzieller Performances zu veranschaulichen. Wir erinnern uns: „*The Play of*

285 Fenner 2013, S. 44-45.

286 Meyer 2008, S. 56.

Death“ performte Byars 1976 auf dem Vorplatz des Kölner Dom-Hotels. Es handelte sich um eine ausgesprochen kurze Sequenz, bei der das „Spiel des Todes“ gezeigt wurde. Der Titel dieser existenziellen Performance suggeriert bereits den Spielcharakter der Aktion, die theaterähnlich auf der „Bühne“ des öffentlichen Platzes performt wurde.²⁸⁷ Weder kam es zu einer Interaktion mit den Teilnehmer*innen, noch bestand irgendein Risiko für die Anwesenden.

Gleiches ließe sich über „*The Death of James Lee Byars*“ von 1994 sagen. Der Künstler, reglos in einem golden ausgestatteten Raum liegend, wurde später durch Diamanten ersetzt. Er spielte dadurch mit der Dichotomie von Anwesenheit und Abwesenheit. Auch hier fand keine interpersonelle Kontaktaufnahme zum Publikum oder das Eingehen eines Risikos statt. Stattdessen steht bei Byars das Verschwinden als ein Sich-Auflösen im Vordergrund. Das Sterben im Sinne des Verschwindens betrifft beispielsweise jene Menschen, die leise und unbemerkt sterben, die keine Angehörigen haben oder deren Tod vorerst niemand bemerkt. Sie verschwinden aus dem Leben, als hätte es sie nie gegeben. Sofern es niemanden (mehr) gibt, mit dem diese Menschen sozialen Kontakt hatten, lösen sie sich auf, als würden sie unsichtbar. An dieses Unsichtbarwerden als einen Aspekt des Sterbens erinnerte James Lee Byars in „*The Death of James Lee Byars*“ – wenn auch das Verschwinden bei ihm „vor aller Augen“, d.h. vor Publikum, stattfindet. Er kontrastierte das unbemerkte Verschwinden, das beschriebene „Aus-dem-Leben-Scheiden“, indem er in einem Raum voll Gold und unter den Blicken der Teilnehmer*innen verschwand.²⁸⁸ Zugleich setzte er mit der Titelvergabe seiner Aktion den Hinweis, dass er sich sein eigenes Sterben als ein Verschwinden vorstellte und wünschte. Für Byars hatte das Verschwinden eine positive Konnotation: Es wird zu einem Zwischenbereich, in dem sich das Flüchtige und das Andauernde begegnen. So heißt es auf der Seite des Museums Brandhorst über ihn: „Seine Intention ist der Ausdruck von erhabener Vollkommenheit, ein Zustand, der sich in der momenthaften Begegnung zwischen dem Flüchtigen und dem Ewigen einstellt.“²⁸⁹

Byars bespielte die Reflektion seines „Todes“ als Verschwinden gewissermaßen für sich allein, doch bedurfte er eines Publikums, um seiner Kunstperformance Sinn und Zweck zu verleihen. Dieser Umstand betrifft auch die im Folgenden vorgestellte Performance.

287 Bildmaterial siehe Ottmann 2004.

288 Bildmaterial siehe Ottmann 2004.

289 Vgl. <http://www.museum-brandhorst.de/de/sammlung-brandhorst/james-lee-byars.html>, zuletzt aufgerufen am 06.10.2016.

Gregor Schneider (*1969) ist ein deutscher Künstler, der sich auf sehr vielfache und kontroverse Weise mit dem Tod und dem Sterben auseinandersetzt (vgl. S. 33f.). Seine Performance „*Mann mit Schwanz im Sack*“ (2001-2011) zeigte einen spielerischen und provokanten Umgang mit dem Thema Sterben und ähnelt in einigen Punkten der Performance „*The Death of James Lee Byars*“: Schneider eröffnete eine Ausstellung unbeweglich im Raum liegend, den Oberkörper und den Kopf mit einem Plastiksack bedeckt, sodass nur die Beine und Socken herausschauten.²⁹⁰ Die Hose wurde in der Körpermitte von einem erigierten Penis angehoben.²⁹¹ „[...] Nach der Aufführung wird als Ersatz für den Künstler eine in den Körpermaßen und der Kleidung identische Skulptur an gleicher Stelle in die Ausstellung integriert.“²⁹²

Die Bewegungslosigkeit des Körpers und die Abdeckung des Oberkörpers sowie des Kopfes mit einem Müllsack lassen an eine provisorische Aufbewahrung eines anonymen Toten denken. Die Tatsache, dass der Künstler selbst während der Performance, als solcher jedoch nicht eindeutig identifizierbar, im Raum liegt und später ersetzt wird, erinnert stark an James Lee Byars' Performance. Die Umsetzung und das verwendete Material sind dagegen so kontrastiv, dass es sich beinahe um eine Persiflage handeln könnte. Während Byars edle Materialien verwendet und einen Anzug trägt, wodurch seine Annäherung ans Sterben einen poetischen Charakter erhält, nutzt Schneider einen Müllsack und sportliche Alltagskleidung. Der vermeintlich tote Körper kommt bei ihm ganz unedel, ja mehr noch: als Wegwerfprodukt daher. Durch den erigierten Penis wird das Reale und Körperliche des Sterbens betont. Fehlte nur noch eine Pfütze von Körperflüssigkeiten, die unter dem Körper im Sack hervorsickert. Auch die Titel unterscheiden sich stark und reflektieren die verschiedenen Ansätze: Während Byars durch den Titel seiner Performance unmittelbar Bezug auf seinen eigenen Tod und seinen Namen nimmt, gleicht der Titel bei Schneider je nach Lesart entweder einer nüchtern-sachlichen Bestandsaufnahme der Gegebenheiten im Leichenschauhaus oder einer paradox-komischen Anspielung auf den sexuellen Gehalt der Arbeit.

Zugleich werden bei Gregor Schneiders Performance Fragen nach Präsenz und Absenz aufgeworfen. Zybok formuliert: „Bei Gregor Schneiders Performances [...] werden die Grenzen zwischen tot und lebendig verwischt. [...] Durch seine Regungslosigkeit bei der

290 Zybok schreibt im Katalog zur Wuppertaler Ausstellung *Dead_lines* (2011) von „Performances, die er meist bei Ausstellungseröffnungen durchführt“, ohne diese genauer zu benennen. Vgl. Zybok 2011, S. 15. Auf der Homepage der Galerie Konrad Fischer, die Gregor Schneider vertritt, sieht man ein Foto von 2008, bei welchem es sich um die Performance / Installation von „Mann mit Schwanz im Sack“ handeln könnte. Siehe <http://www.konradfischergalerie.de/exhibitions/gregor-schneider-1/show/>, zuletzt aufgerufen am 11.10.2017.

291 Bildmaterial siehe Zybok 2011.

292 Zybok 2011, S. 15.

Performance, das heißt mit der Simulation des eigenen Todes, und durch die verblüffende Ähnlichkeit der Skulptur mit seiner Erscheinung konfrontiert Schneider den Besucher unausweichlich mit Fragen der Sterblichkeit.“²⁹³

Dadurch dass Schneider, anders als Byars, seinen Körper nicht durch Diamanten, sondern durch eine mit seiner Figur identischen Skulptur ersetzt, ist die erzeugte Verwirrung und Täuschung intensiver. Die Besucher*innen, die sowohl bei der Performance als auch im späteren Verlauf der Ausstellung anwesend sind, bemerken womöglich nicht einmal, dass zeitweise ein Mensch unter dem Sack gelegen hat. Schneider weist dadurch auch auf den traurigen Umstand hin, dass manche Menschen unbemerkt sterben und ihr Verschwinden übersehen wird.

Weder Schneider noch Byars interagieren mit ihrem Publikum. Im Gegenteil: Beide sind in ihren Performances derart auf sich gestellt und sehen die anderen Teilnehmer*innen teilweise nicht einmal, sodass man meinen könnte, die Anwesenheit eines Publikums wäre obsolet. Dem ist keineswegs so, denn die gänzliche Abwesenheit des Publikums spräche jeder Performance ihren Zweck ab.

Zentral ist bei beiden Künstlern die Dichotomie von Anwesenheit und Abwesenheit. Besonders Schneider erzeugt Verunsicherung, da er im späteren Verlauf seiner Aktion mit der Ungewissheit der Teilnehmenden spielt, indem er sie im Unklaren darüber lässt, ob er tatsächlich anwesend ist. Ihre Konfrontation mit der Sterblichkeit ist liminoid, da sie spielerisch ist und zugleich einen Zwischenbereich aufbaut, in dem unklar bleibt, ob die Performer präsent oder absent, tot oder lebendig sind.

Bei **Jon John** hingegen war von Beginn an eindeutig, dass der Künstler während der Performance „*The Two of Us*“ (2011-2014) anwesend war. Mit der Anwesenheit des Künstlers begann und endete die Performance, ohne dass die Teilnehmenden darüber im Unklaren gelassen worden wären, ob er präsent war. Die Arbeit von Jon John beinhaltet auf anderen Ebenen eine liminoide Bedeutung. Sie beschreibt auf spielerische Weise die Möglichkeit der Sterblichkeit und führt das Erleiden von Schmerz theatralisch vor. Indem er seine Performance mehrfach an verschiedenen Orten aufführte, betonte er die Ähnlichkeit zum zyklischen Ritual. Die monotone nonverbale Wiederholung des Leitmotives, das zugleich den Titel bildet, führte ihn bis zur absoluten Erschöpfung, als sei er ein Märtyrer (der Liebe). Besonders interessant ist jedoch die Verwendung seines eigenen Blutes. Indem er mit

293 Zybok 2011, S. 15.

seinem eigenen Blut schreibt, als wäre es Tinte, überschreitet er die Grenze zwischen Innen und Außen. Die Worte „The Two of Us“ scheinen durch sein Blut aus ihm herauszufließen, nach außen, auf das Tuch und dort für alle sichtbar.²⁹⁴ Der Vorgang des handschriftlichen Schreibens wird hier extremisiert, da es der Lebenssaft des Schreibenden ist, der die Worte formt. Jon John bezieht sich auf das Wissen, dass ein Lebewesen nach zu viel Blutverlust stirbt. Er schürt dadurch die Angst und spielt mit ihr. Der Adressat des Mantras „The Two of Us“ bleibt dabei unbekannt und unsichtbar. Dies verstärkt den Stellvertreteraspekt des Künstlers: Er nimmt den Schmerz des Blutverlusts auf sich, sodass die Teilnehmer*innen sich identifizieren können.

Das Hauptelement der Aktion: das Schreiben unter Verwendung des eigenen Blutes, führte John auf sich gestellt und ohne interpersonellen Kontakt aus. Auch wenn zu Beginn der Performance eine Interaktion zwischen den Teilnehmer*innen und dem Performer stattfand, indem ihm einige Teilnehmer*innen Perlen in den Mund legten, kam es interessanterweise in dem schmerzhaften Teil der Performance zu keinem Eingreifen der Teilnehmer*innen. Auch bei wiederholter Aufführung der Performance griff das Publikum nicht ein. Der kontemplative Akt des Schreibens mit Blut schien einen nahezu magischen Effekt auf die Teilnehmer*innen auszuüben, der sie davon abhielt, einzugreifen, selbst wenn der Künstler sichtlich geschwächt war und zitterte.

Auch bei **Franko B** floss reales Blut und dennoch blieben die Teilnehmer*innen von „*Still Life*“ (2001-2006) als Zuschauer*innen passiv.²⁹⁵ Genau wie Jon John überschritt Franko B die Grenze zwischen Innen und Außen und begab sich in den 12 Minuten seiner Performance in einen Zwischenbereich, innerhalb dessen beides möglich war: Leben und Sterben. Doch er tat dies bewusst und kontrolliert und spielte daher lediglich mit der Möglichkeit eines öffentlichen Suizids. Franko B bewegte sich wie John über eine „Als-ob-Handlung“ hinaus, da er reale, existenzielle Elemente wie Blut verwendete, verblieb aber zugleich in einem spielerischen Modus, da er sich nur auf kalkulierte Weise ins Risiko zu sterben begab.²⁹⁶

Jon John und Franko B treten als Stellvertreter auf, mit denen sich die Teilnehmer*innen identifizieren können. Ihre Performances erinnern auf diese Weise an traditionelle Opferrituale – ohne dass die Künstler jedoch ernsthaft zu Schaden kommen. Das kalkulierte

294 Bildmaterial siehe <http://jonjohn.net>, zuletzt aufgerufen am 27.10.2014.

295 Bildmaterial siehe http://www.franko-b.com/Still_Life_Performance.html, zuletzt aufgerufen am 14.06.2018.

296 Auf seiner Homepage weist der Künstler darauf hin, dass es bei der Verwendung von eigenem Blut in der Kunst immer ratsam ist, medizinisch geschultes Personal mit einzubeziehen. S. <http://www.franko-b.com/FAQ.html>, zuletzt aufgerufen am 26.06.2018.

Risiko ist bei John und Franko B ein Spiel mit der Vergänglichkeit des Körpers. Sie erinnern beide daran, dass der menschliche Körper eine Zusammenstellung von Organen und Funktionsweisen ist, die, sobald etwas in diesen fein abgestimmten Organismus eingreift, sehr schnell kollabieren können. Auf diese Weise werden die beiden Künstler Vermittler eines Wissens, dessen sich jeder Mensch zwar tagtäglich bewusst sein könnte, dies in der Regel aber nicht ist, insbesondere wenn er nicht auf existenzielle Weise daran erinnert wird, weil er bspw. in Kriegsgebieten lebt oder erkrankt ist.

Auch die Künstlerin **Anja Ibsch** wies in „Age“ (2001-2010) auf die Verletzlichkeit des Körpers hin. Sie ging wie Jon John und Franko B ein kalkuliertes Risiko ein, verwendete als Material jedoch kein Blut, sondern fokussierte ihr eigenes Alter(n). Sie spitzte in ihrer Performance den Alterungsprozess zu und veranschaulichte ihn anhand der mit jedem Lebensalter zunehmenden Anzahl an Strumpfhosen, die sie über ihren Kopf zog.²⁹⁷ Ibsch zeigte damit nicht allein den Prozess des Alterns, sondern riskierte auch, unter der dicker werdenden Stoffschicht nicht mehr genügend Sauerstoff zu erhalten. Ihr Umgang mit dem Thema Sterblichkeit war dennoch spielerisch, da sie lediglich ein kalkuliertes Risiko einging. Gleichzeitig provozierte sie durch dieses Risiko ein extremes Unbehagen bei den Teilnehmer*innen der Performance, die sich teilweise aufgrund ihrer empfundenen moralischen Verantwortung regelrecht gezwungen fühlten, einzugreifen und die Performerin an ihrem autodestruktiven Verhalten zu hindern. Dieser Aspekt des inneren Zwiespalts bei den Teilnehmer*innen konnte ein liminoides Phänomen erzeugen.²⁹⁸

Den soeben beschriebenen Performances ist gemein, dass der Spielcharakter bei der Annäherung an das Thema der Sterblichkeit im Vordergrund steht und zugleich die eigene Sterblichkeit der jeweiligen Künstler*innen fokussiert wird (mit Ausnahme der Performance „*The Play of Death*“ von James Lee Byars). Die Künstler*innen James Lee Byars, Gregor Schneider, Anja Ibsch, Jon John und Franko B führen die eigene Sterblichkeit vor und inszenieren ihr Sterben anhand realer Materialien wie z.B. ihrem Blut (Jon John, Franko B) und ihrem Körper. Die Teilnehmer*innen werden dabei nicht ins Spiel mit einbezogen (mit Ausnahme der Darreichung der Perlen-Hostie an Jon John) und fühlen sich nicht provoziert, einzugreifen (mit Ausnahme von Anja Ibschs „Age“). Zugleich sind die Performances,

²⁹⁷ Bildmaterial siehe Meyer 2008.

²⁹⁸ Vgl. die Analyse und die Beschreibung der Zuschauerreaktionen in Kapitel 2.1.1.2.

insbesondere die „Blutspiele“ ausgesprochen eindringlich, da sie die Grenze zwischen Innen und Außen aufreißen und die Teilnehmer*innen mit dem blutenden Künstler konfrontieren. Weniger auf sich bezogen arbeiten die Performer Yann Marussich und Boris Nieslony. Im Folgenden wird beschrieben, anhand welcher Mittel sie die Teilnehmer*innen dazu bewegen können, sich mit der Sterblichkeit zu befassen.

Performances über das Sterben im Allgemeinen

In diesem Teil werden weitere liminoide Performances untersucht, in denen Aussagen über das Sterben und die Vergänglichkeit getroffen werden, die nicht nur auf die Sterblichkeit des Künstlers, sondern auf das jeden betreffende Sterben im Allgemeinen bezogen sind. James Lee Byars veranschaulicht dies in der bereits beschriebenen Performance *„The Play of Death“*, da er nicht sich und seine eigene Sterblichkeit in den Vordergrund stellt, wie er dies bspw. in *„The Death of James Lee Byars“* tut. Er zeigt vielmehr die Flüchtigkeit des Lebens, die zugleich das Spiel des Todes mit dem Menschen ist, da der Tod jederzeit eintreten kann.

Der Künstler Yann Marussich, der sich seit mindestens elf Jahren mit dem Sterben beschäftigt, und Boris Nieslony, der die Teilnehmer*innen in seinen provokativen Performances stets aufs Neue mit der Vergänglichkeit konfrontiert, befassen sich ebenfalls mit dem Sterben im Allgemeinen. Marussich und Nieslony stellen anhand symbolgeladener Gegenstände Bezüge zur Sterblichkeit her und wecken auf diese Weise vielfache Assoziationen und ein hohes Identifikationspotenzial bei den Teilnehmer*innen.

Yann Marussich zeigte in seinem *„Autoportrait dans une fourmilière“* (2003 und 2018) ein Bild seiner eigenen Sterblichkeit, das Allgemeingültigkeit besitzt. Er machte sich zum Anschauungsobjekt des Sterbeprozesses, ein Sterbender unter Sterbenden. Indem er auf die Prozessualität des Sterbens aufmerksam machte, erinnerte er möglicherweise jede/n Teilnehmende/n an die eigene Sterblichkeit.

„Autoportrait dans une fourmilière“ ist eine liminoide Arbeit, da sie nicht nur auf spielerische Weise an die Sterblichkeit erinnern kann, sondern auch die Dichotomie von Stillstand und Bewegung aufruft. Indem der Künstler über Stunden regungslos in dem Glaskasten lag, geschahen unzählige Prozesse an und in ihm.²⁹⁹ In einem Text zur Performance auf der

²⁹⁹ Bildmaterial siehe Meyer 2008 und <http://yannmarussich.ch>.

Homepage des Künstlers findet sich dieser Hinweis auf den Tod als Passage, der eine Parallele zwischen dieser Dichotomie und dem Tod zieht:

„The pinnacle of immobility, however, lies in death. Dancer and performer Yann Marussich questions this idea, or rather the way we approach it. It is no longer a choreographed work but rather an art installation where performance is considered in terms of duration. Here again, it is movement that the artist focuses on. Death might be nothing more than a passage from one state to another, a fraction of a second that leads to decomposition.“³⁰⁰

Das Sterben als Übergang von einem Status in einen anderen, als Zwischenzustand zu sehen, kommt dem Gedanken von Liminalität in Rituspassagen von Victor Turner sehr nahe. Das von Turner angedachte „betwixt and between“³⁰¹ wurde in Marussichs Performance aufgenommen, allerdings ohne dass der Künstler die Schwelle zum Tod beschrift, sondern er spielte nur mit dem Gedanken.

Wie bereits im Kapitel über Prozessualität (2.1.1.2) erläutert, zeigte Yann Marussich in seinem „*Autoportrait dans une fourmilière*“, dass das Sterben ein langanhaltender Prozess sein kann. Er teilte in einem Glaskasten liegend fünf Stunden seines Lebens mit Ameisen und machte die Teilnehmer*innen auf den Verfallsprozess des Körpers aufmerksam. Der Vorgang der körperlichen Zersetzung vollzieht sich nach dem Tod, wenn der Körper die lebenserhaltenden Mechanismen eingestellt hat und nach und nach zerfällt. Marussich erinnerte an die Prozesse, die in einem Sarg am bewegungslosen Körper geschehen. Der Verfallsprozess setzt natürlich auch bereits im lebenden Körper ein. Sofern man das Glück hat, nicht zu erkranken, stellen die körperlichen Zellen nach und nach ihre Regeneration ein. Solange die medizinische Forschung kein Mittel dagegen findet, ist der natürlichste und undramatischste Prozess des Verfalls das Altern.

Ganz anders ging Yann Marussich in der Performance „*Crash*“ (2012) vor: Eine Unfallszene wurde inszeniert, und ließ so an die Gefährlichkeit des Straßenverkehrs mit über 3200 Verkehrstoten im Jahr (2016) allein in Deutschland denken.³⁰² Der Künstler bezog sich in dieser Performance weniger auf den langsamen Sterbeprozess, sondern zeigte auf, wie plötzlich das Leben bspw. durch einen Unfall enden kann.

Yann Marussich spielte wie in „*Autoportrait dans une fourmilière*“ in „*Crash*“ mit den Grenzen zwischen Innen und Außen, zwischen Leben und Sterben, zwischen Voyeurismus

300 Rochat, Anne, frz. Beschreibung auf der Homepage des Künstlers, ins Englische übersetzt von AJS Craker, <http://yannmarussich.ch/perfos.php?p=6>, zuletzt aufgerufen am 23.10.14.

301 Vgl. Turner 1983.

302 Angabe vom Statistischen Bundesamt unter:

https://www.destatis.de/DE/PresseService/Presse/Pressemitteilungen/2017/07/PD17_230_46241.html, zuletzt aufgerufen am 11.10.2017.

und Anteilnahme. Er konfrontierte darüber hinaus mit der Tatsache, dass insbesondere das „Statussymbol Auto“ jederzeit und in Sekundenbruchteilen zum todbringenden Vehikel werden kann. „The car no longer serves as a display of wealth and power but becomes a potential coffin for each and everyone. [...] The audience feels the morbidity and the subversive aspect of the performance despite their feelings being heightened by what they have witnessed.“³⁰³ Die Teilnehmer*innen der Performance waren hin- und hergerissen zwischen Faszination und Schock und konnten dadurch auf liminoide Weise an ihre eigene Sterblichkeit erinnert werden.

Obwohl die offensichtliche „Als-ob-Szenerie“ in „*Crash*“ den Teilnehmer*innen als fingiert bewusst gewesen sein muss, hatte sie etwas Brutales, Eindringliches.³⁰⁴ Sie stellte Fragen an die Verantwortlichkeit der „Zeugen“ einer solchen Szene und hinterfragte dadurch unsere Sehgewohnheiten. Was halten wir aus welchen Gründen für fiktiv, was für real? Lassen wir uns nicht auch täuschen? Können wir eine derartige Szene, in der es um Leben und Tod geht, ästhetisch rezipieren oder sollten wir uns immer auch ethische Fragen dabei stellen?

In der Performance „*Rideau!*“, die 2014 in Genf stattfand, setzte sich Yann Marussich mit Grenzen auseinander und fand eine weniger schockierende Auseinandersetzung mit der Sterblichkeit.

Der Künstler lag nackt mit dem Rücken auf einer Decke am Boden. Über ihm befand sich ein mehrere Meter breiter und hoher Vorhang aus gleichgroßen Knochen und Rasierklingen, die über- und nebeneinander an Fäden aufgehängt waren. Die Knochen waren teilweise rot beschriftet.³⁰⁵ Der Vorhang war an einer schweren Metallstange befestigt, die sich parallel zur Körperachse des Künstlers langsam über ihm hob und sank. Beim Senken der Stange legte sich der dichte Vorhang auf den bewegungslos daliegenden Körper und bedeckte ihn beinahe vollständig mit Knochen und Klingen. Yann Marussichs Körper wurde optisch von dem Vorhang von Kopf bis Fuß in zwei Hälften geteilt. Man hörte ruhige Live-Musik. Der Raum war dunkel gehalten, lediglich ein paar Lampen warfen streifenförmige Lichtkegel auf den Vorhang. Im Hintergrund sah man Teilnehmer*innen, die sich um den Vorhang herum und an ihm vorbei bewegen konnten. Die Performance dauerte vier Stunden an.

Der Künstler wurde in „*Rideau!*“ im wahrsten Sinne des Wortes zum Grenzgänger. Durch den Vorhang und sein bewegungsloses Verharren am Boden befand er sich auf beiden Seiten

303 Ebd.

304 Bildmaterial siehe <http://yannmarussich.ch>.

305 Bildmaterial siehe <http://yannmarussich.ch>.

des Vorhangs gleichzeitig. Er war in einem Zwischenzustand; nicht ganz hier und nicht ganz dort.

Im Text zur Performance auf seiner Homepage nimmt Yann Marussich direkt Bezug auf Grenzen, innere wie äußere, die jeder erfährt.

„Somehow, we all experience the reality of a border. It separates us and protects us. You should know that this is never the population that chooses borders. The border is a political concept. A warrior concept. A power concept. Power is the one which decides for others, with or without theirs [sic] consent. And very rarely unanimously. The body installation represented by a curtain made of bones and razor blades symbolizes very broadly the concept of boundaries, both external and internal. With all the violence that entails. I don't object within the outer, external borders are only the collective projection of our inner fears. If we look more closely at the map of the world, we live in fear. All these boundaries are accompanied by laws and rules. I note that, [sic] more civilization has laws, the more she's sick. The man is in the middle. Both executioner and victim. His own executioner and his own victim. To get out of there, only one issue: force the boundaries. Force the limits. And the blood will flow. The blood already flows. The blood always flowed.“³⁰⁶

Er bezieht sich auch auf politische und geografische Grenzen und fordert dazu auf, diese einzureißen, da sie stets Konstrukte der Macht(-haber) seien.

Den Vorhang in „*Rideau!*“ auf konkrete, politische Grenzen zu beziehen, ist nach Auffassung der Verfasserin nur eine von mehreren Lesarten. Die Knochen und Rasierklingen, aus denen der Vorhang besteht, rufen bei den Teilnehmer*innen mitunter negative Assoziationen hervor: Schmerz, Verletzung, Blut, Trennung, Tod, Verfall. Durch sie und die Symbolik des Vorhangs entsteht indirekt ein Zusammenhang mit dem Tod. „Der Vorhang fällt“ ist eine aus dem Theater stammende Metapher, die das Ende (eines Aktes) bedeutet. In „*Rideau!*“ hebt und senkt der Vorhang sich abwechselnd; es gibt keine klare Zuordnung, stattdessen Ambiguität und Prozess. Dadurch ist die Arbeit von Yann Marussich stark liminoiden Charakters. Er ruft auf vielfältige Weise Schwellen und Zwischenformen hervor und stellt ungeachtet der politischen Konnotation einen Bezug zur Sterblichkeit her.

Einen anderen Zugang im performativen Umgang mit der Sterblichkeit wählt der deutsche Performance- und Installationskünstler **Boris Nieslony** (*1945). Anstelle von Symbolen wie Ameisen, zerstörten Autos oder Vorhängen verwendet er Fotografien von Toten in seiner Performance. Dadurch wirft er Fragen zu unserem Verhältnis zu Verstorbenen und zum Tod auf.

306 Marussich, Yann, Text zur Performance „*Rideau!*“, <http://yannmarussich.ch/perfos.php?p=50>, zuletzt aufgerufen am 24.10.14.

In seiner Performance „*MA Version IV*“, 1993 in der Moltkerei Werkstatt in Köln aufgeführt, verwendete er die Fotografien von gewaltsam zu Tode gekommenen Menschen. Anlässlich eines Kolloquiums zum Thema „Erinnerung“ performte Nieslony „*MA Version IV*“. Im Raum war eine Schnur in etwa 1.80 m Höhe gespannt. Daran befanden sich zwei schwarze Tücher, die bis zum Boden herabhingen und wie Vorhänge wirkten. In der Mitte war ein etwa 1m breiter Spalt. Dieser gab den Blick auf einen mit einem grauen Tuch verhängten Hintergrund frei. Vor diesen Hintergrund trat Boris Nieslony. Er klemmte das Bild vom Gesicht einer Leiche an das gespannte Seil, sodass es in Höhe seines eigenen Gesichtes hing. Nieslony war mit einem unauffälligen schwarzen Anzug bekleidet und trat hinter das Bild. Es entstand nun der Eindruck, der Kopf des Toten gehöre zum Körper des Künstlers. Nieslonys Gesicht verschwand hinter dem Antlitz des Toten.³⁰⁷

Eine Verschiebung der Identität, eine Verschmelzung fand statt. Es kommt zu einer Grenzverschiebung, ein Zwischenbereich zwischen den Toten und den Lebenden entsteht bildlich vor den Augen der Teilnehmer*innen. Die Abwesenden bekommen wieder ein Gesicht, sie sind für einen Augenblick wieder präsent. Nieslony verbildlicht den Prozess der Erinnerung. Indem er stellvertretend hinter die Bilder der Toten tritt und sein Gesicht mit ihrem verdeckt, beschwört er einerseits die Erinnerung an sie, andererseits gemahnt er an die Sterblichkeit, die jeden Einzelnen betrifft und so allen gemeinsam ist. Gleichzeitig ist der Umstand, dass es sich um Bilder von gewaltsam zu Tode gekommenen Menschen handelt, ein Hinterfragen des Unrechts, das ihnen geschah. Nieslony beschäftigt sich in seiner Performance demnach auch mit dem Recht auf Leben und dem Unrecht, dieses anderen zu nehmen.³⁰⁸ Darin unterscheidet sich seine Aktion stark von den anderen im Kontext dieser Arbeit analysierten Performances: Er bezieht sich als einziger Künstler auf Fotos real verstorbener Menschen und zugleich auf Opfer von Gewaltverbrechen. Diese Bezugnahme verleiht seiner existenziellen Performance eine ethische Dimension. Wie Meyer feststellt: „Die Erinnerung und der Versuch der Empathie für die Opfer sind hier zentraler Beweggrund für die Durchführung.“³⁰⁹

Die Inszenierung der Umgebung mit den Tüchern verursacht den starken Eindruck einer Aufführung, man denkt an Theater oder Rollenspiel. Auch die Tatsache, dass Nieslony mit den Bildern agiert, Bewegungen dazu ausführt oder Gegenstände einsetzt, verstärkt den Charakter eines Spiels.³¹⁰ Doch es ist ein ernstes Spiel der Erinnerung, das hier gespielt wird,

307 Bildmaterial siehe Meyer 2008.

308 Vgl. Meyer 2008, S. 293.

309 Meyer 2008, S. 294.

310 Vgl. Meyer 2008, S. 293.

ohne die Persönlichkeit der Abgebildeten lächerlich zu machen. Nieslony erinnert und gemahnt, er führt auf, aber nicht vor. Nach dem Zeigen und Interagieren mit den Totenbildern endet die Performance damit, dass der Künstler sich bis zu zehn dünne Glasscheiben auf dem Kopf zerschlägt. Häufig verlässt er die Performance blutend.³¹¹ Dieser autoaggressive Akt zerbricht die Schwelle zwischen Lebenden und Toten mit einem Schlag. Er bricht den Bann, trennt das rituelle Spiel von der Realität, indem es das Spiel beendet und die Teilnehmer*innen entlässt. Zugleich drückt Nieslony in diesem letzten Akt seine Sprachlosigkeit und Ohnmacht, vielleicht auch seine Wut angesichts der gewaltbedingten Todesfälle aus.

Boris Nieslony geht in „*MA Version IV*“ mit seiner Selbstverletzung nicht soweit, dass die Teilnehmer*innen um sein Leben bangen müssen. Er geht nicht einmal soweit wie Franko B. oder Jon John, sich durch Blutverlust bis kurz vor die Bewusstlosigkeit zu verausgaben. Nieslony zelebriert die Erinnerung und tritt respektvoll hinter den gewaltsam zu Tode gekommenen Menschen auf den Fotos zurück. Er verschmilzt seine Künstleridentität mit ihrer. Dadurch verwischt er die Grenzen zwischen Lebenden und Toten und evoziert auf liminoide Weise einen Zwischenbereich.

Der Verlust eines Menschen, der gewaltsam zu Tode kam, geschieht unvorhersehbar und sehr plötzlich. Umso erschreckender sind dieser Verlust und die damit einhergehende Konfrontation mit dem Tod für die Hinterbliebenen. Nieslony erinnert durch seine Performance an diese Unvorhersehbarkeit des Todes. Zugleich hält er die Erinnerung an die Toten anhand der Fotografien aufrecht und tritt gegen das Vergessen ein.

Yann Marussich und Boris Nieslony stellen in ihren zuvor analysierten Performances verschiedene Bezüge zum Thema der Sterblichkeit her und beleuchten unterschiedliche Aspekte des Sterbens im Allgemeinen, die jeden betreffen können: Das menschliche Leben kann entweder in einem langsamen Übergang eines Verfallsprozesses enden („*Autoportrait*“), der Sterbende kann sich zeitweilig zwischen Leben und Tod in einem Schwellenzustand befinden („*Rideau!*“), oder man wird plötzlich bspw. durch einen Autounfall („*Crash*“) oder ein Verbrechen („*MA Version IV*“) aus dem Leben gerissen.

Bei den bisher beschriebenen existenziellen Performances von James Lee Byars, Yann Marussich, Gregor Schneider, Jon John, Franko B, Anja Ibsch und Boris Nieslony ist die Auseinandersetzung mit der Sterblichkeit liminoid. Es findet eine spielerische Annäherung

311 Vgl. Meyer 2008, S. 293.

statt, Dichotomien zwischen Präsenz und Absenz oder Stillstand und Bewegung werden aufgerufen, und die Teilnehmer*innen bleiben in der Regel Zuschauer*innen. Wird ein Risiko eingegangen, wie bei Anja Ibsch, Jon John oder Franko B, so ist es kalkuliert, und die Künstlerin oder der Künstler hat sich (durch medizinisches Fachpersonal und Assistenten) abgesichert.

Im Folgenden wird eine existenzielle Performance beschrieben, die sich auf der Schwelle zwischen liminoider und liminaler Annäherung an das Thema Sterblichkeit bewegt. Die Performance ist noch spielerisch, der Künstler geht jedoch ein deutliches Risiko ein.

2.1.2.2 Zwischen Spiel und Ernst: zwischen liminoid und liminal

„am lebensende rollt und ‚fließt‘ das ganze leben, wie es heißt [...] in sekundenschnelle noch einmal an den augen des sterbenden vorüber – als traumartiges zeitraffer-biogramm. ‚reißt der film‘, erlischt auch das ‚lebenslicht‘: ende der lebens-vorstellung.“³¹²
Timm Ulrichs

Wie auf Seite 16 bereits erläutert, handelt es sich bei allen in dieser Arbeit untersuchten Performances im Grunde um Hybrid-Formen: liminoide Aktionen mit teilweise stark ausgeprägten liminalen Aspekten. Je größer und unkalkulierter ein eingegangenes Risiko ist bzw. je höher der Anteil an Ernst in der Situation ist, umso liminaler ist die Performance. Gewissermaßen spielt sich jede Performance in einem Zwischenbereich von liminal und liminoid ab – lediglich die Ausprägungen sind verschieden, was zur grundlegenden Aufteilung in Kapitel 2.1.2 führte.

Eine Performance, in der das Verhältnis zwischen spielerischem Aufführen und liminalem Ernst derart ausgewogen ist, dass keine klare Einteilung zu entweder liminalen oder liminoiden Performances erfolgen kann, wird an dieser Stelle vorgestellt. Zur besseren Einordnung werden einige weitere, nicht performative Arbeiten des Künstlers zum Thema Sterblichkeit erwähnt, um zu veranschaulichen, auf welch vielfältige Weise Ulrichs sich mit dem Thema beschäftigt.

Die Auseinandersetzung mit seinem eigenen Tod ist zentral im Werk des deutschen Künstlers **Timm Ulrichs** (*1940). Er arbeitet auf vielfältige mediale Weise und bezeichnet sich als „Totalkünstler“, da es keine Trennschärfe zwischen Kunst und Leben bei ihm gibt.³¹³

Die im Eingangszitat deklarierte Vorstellung vom Leben als einem Film begleitet Ulrichs über mehrere Jahre. Gegen Ende der 1970er Jahre lässt er sich die Worte „*THE END*“ auf das rechte Augenlid tätowieren.

„Im Kontext von Leben und Existenz erhält diese Arbeit eine wichtige und existenzielle Erweiterung, denn wenn Ulrichs sein Leben als Film versteht, der auf sein unausweichliches Ende zuläuft, dann wird sich im Moment seines Todes das Lid als ‚letzter Vorhang‘ senken und das Licht seines Lebensfilms zum Erlöschen bringen.“³¹⁴

Der Künstler fordert seine Rezipient*innen regelrecht dazu heraus, sich mit der Endlichkeit zu beschäftigen. Er selbst tut dies in Bezug auf seinen eigenen Tod stets aufs Neue. Bereits 1969

³¹² Ulrichs 1980, S. 6.

³¹³ Vgl. Schnurr 2008, S. 123-124.

³¹⁴ Schnurr 2008, S. 125.

(gerade einmal 29-jährig) ließ er sich einen Grabstein anfertigen mit der Aufschrift: „*Denken Sie immer daran, mich zu vergessen!*“ In der Fotografien-Reihe „*Past – Present – Future*“ (1970/77) sitzt er jeweils auf einem langsam in drei Schritten in der Erde versinkenden Stuhl. Sterben ist als Teil des künstlerischen Schaffens im Leben des Künstlers ein Prozess von großer Relevanz. Ulrichs deutet diesen Prozess mal als Film, der irgendwann ein Ende hat, mal als chronologischen Ablauf des Verfalls.

„Seine Kunststücke sind Denkakte, seine Kunst ist philosophisch grundiert. Nach Auffassung der antiken Stoiker meint Philosophieren nicht nur, die Kunst des Denkens, sondern auch die des Sterbens zu lernen. Und so verwundert es nicht, das Todesmotiv von Anfang an im Zentrum der Werke von Timm Ulrichs zu finden. [...] Auch in der Arbeit *THE END* manifestiert sich spektakulär der Wille des Künstlers, den Gedanken an den Tod mit ins Leben hineinzunehmen und ihn nicht zu verdrängen, wie es eine Lieblingsbeschäftigung der heutigen Gesellschaft ist, die anscheinend nur noch ein Lebensalter kennt, in dem alle jung, schön und leistungsstark sind.“³¹⁵

Stets wirft Ulrichs einen augenzwinkernden Blick auf die so ernste Thematik. Ironie ist in seinen Arbeiten vorherrschend und beinahe als sein Hauptstilmittel zu bezeichnen. Selbst in seiner performativen Arbeit „*Skylla und Charybdis*“, in der er in ernstzunehmender Form mit seinem Leben spielt, liegt ein Hauch von ironischer Distanz zum ernstesten Grundthema Sterben. Dadurch zeichnet sich die Performance aus, da sich - mit Ausnahme von Gregor Schneider - keine/r der in dieser Arbeit analysierten Künstler*innen ironisch mit der Sterblichkeit auseinandersetzt.

Die Performance „*Skylla und Charybdis*“ fand am 16. Oktober 1978 im Saletta del Kursaal in Abano Terme statt.

Auf dem Boden einer Bühne lag weißes Leinen aus. Darauf waren zwei aus Lötzinn gebogene Schriftzüge „*sich das Leben holen*“ und „*sich den Tod nehmen*“ zu sehen, die beide an das Stromnetz angeschlossen waren. Beide lagen in einem ausreichend großen Abstand (ca. 1,90 m) voneinander aus, sodass sich Timm Ulrichs unbekleidet dazwischen legen konnte, ohne mit ausgebreiteten Armen den Stromkreis zu schließen.³¹⁶ Er bewegte sich nun pendelnd

„im Herzrhythmus hin und her. Würde ich beiden Enden gleichzeitig zu nahe kommen, könnte ich den Tod mit Sicherheit finden. Im zweiten Akt der Performance zeichne ich, weiterhin auf dem Boden ausgestreckt, meinen Körperumriß (mit Bleistift) nach in der Art polizeilicher Unfall-Skizzen. Die Umrißlinie mit (leitendem) Graphit-Puder nachziehend, provoziere ich mit der Vollendung der Zeichnung einen Kurzschluß, der die Raumbeleuchtung ausfallen läßt.“³¹⁷

315 Stoeber 2010, S. 54.

316 Bildmaterial siehe Ulrichs 1980.

317 Timm Ulrichs in: Jappe 1993, S. 210.

Im Prozess des Hin-und-her-Pendelns bewegte sich der Künstler, immer abwechselnd eine der beiden Seiten berührend, zwischen den Polen, zwischen Leben und Tod, die durch die Schriftzüge versinnbildlicht wurden. Durch Vollendung der Performance anhand des durch Graphit-Puder geschlossenen Stromkreises und den dadurch verursachten Kurzschluss zeigte Ulrichs, dass es ein sehr ernstes Spiel war, das er spielte. Die Szene war nicht nur inszeniert als eine „Als-ob-Szenerie“, sondern stellte ein reales Risiko für den Künstler dar. Timm Ulrichs begründet seine entspannte Sicht dazu wie folgt:

„Aber zumal im Wissen, dem Tode geweiht zu sein, ihn ständig vor Augen zu haben, kann man bewußt, unter Einsatz des ganzen Körpers und gar des Lebens, sich dem Leben widmen – lebens-gefährlich lebend, in ständiger Risiko-Bereitschaft das Leben aufs Spiel setzend, aus Leibeskräften (mit dem) Leben spielend. Mehr als das Leben selbst ist dabei schließlich nicht zu verlieren!

So führe ich mich auch in diesem Fall nicht im Sinne einer üblichen Theater-Vorstellung auf, sondern ich führe mich vor – aus freien Stücken, Herr über mein Leben und meinen Tod – in Ausnahmezuständen und Grenzsituationen, unterziehe mich Mut- und Belastungsproben und Sonderbehandlungen, da erst in solchen Grenzgängen und Gratwanderungen auf Leben und Tod, bei Todesnähe und Lebensgefahr existenzielle Erfahrung exemplarisch wird, ich mich physisch-psychisch intensivst spüre.“³¹⁸

Ihm ist demnach sehr bewusst, welchem Risiko er sich aussetzte – vielmehr noch sucht er das Risiko, um sich und seine Lebendigkeit auf eine möglichst intensive Weise zu spüren. Er scheint eine Aufgabe für sich als Künstler darin zu sehen, diese realen, nicht gespielten Grenzen auszutesten und zu überschreiten.

Gleichzeitig wird anhand der metallenen Schriftzüge die Ironie deutlich, mit der er an diese Aufgabe herangeht: Typisch für Timm Ulrichs ist, dass er wortspielerisch die Verben der Phrasen umkehrt und so ihren Sinn verdreht. Aus der selbstmörderischen Deklaration „sich das Leben nehmen“ macht er ein positiv konnotiertes „sich das Leben holen“ und aus dem negativ gemeinten „sich den Tod holen“ wird ein „sich den Tod nehmen“, was wiederum wie eine freie Entscheidung eines Sterbewilligen klingt. Allein durch dieses Wortspiel sind die Teilnehmer*innen gezwungen, sich mit den Fragen um Leben und Tod auseinanderzusetzen.

„So wie das Licht erlischt, könnte auch, hätte ich die kurzschlüssige Verbindung nicht durch die Zeichnung, sondern am eigenen, bei lebendigem Leibe exemplifiziert, mit geschlossenem Stromkreislauf mein eigener Körperkreislauf zusammenbrechen, mein eigenes „Lebenslicht“ verlöschen. Noch einmal aber habe ich [...] meine nackte Existenz, mein bloßes Leben-auf-Zeit gerettet, mir noch einmal das Leben geschenkt (oder wie sich auch sagen ließe, mir den Tod diesmal „geschenkt“); diesmal noch habe ich mir das Leben genommen – nicht weg-genommen, sondern (an mich) genommen, wie man sich eine Freiheit herausnimmt; noch einmal – um eine extreme Erfahrung aber reicher – bin ich dem Tod entgangen und mit dem Leben davongekommen.“³¹⁹

318 Ulrichs 1980, S. 17.

319 Ulrichs 1980, S. 17-20.

Ulrichs spricht an gleicher Stelle vom „Ende der Vorstellung“ – und tatsächlich findet er eine Zwischenform von liminoidem Spiel und liminalem Ernst. Einerseits geht er ironisch und spielerisch mit der Thematik um, führt seine Performance auf einer Bühne auf und zieht Parallelen zu einer Vorstellung, bei der am Ende die Lichter ausgehen (was mitunter auch eine Metapher für das Leben als eine Theateraufführung sein kann). Obwohl ein deutliches Risiko besteht, greifen die Teilnehmer*innen nicht ein, um den Künstler von seinem Tun abzuhalten. Andererseits, wie auch in den Zitaten Timm Ulrichs’ deutlich wird, handelt es sich um eine ernste Situation, in der das reale Risiko besteht, dass der Performer sein Leben verliert. Timm Ulrichs pendelt zwischen Leben und Tod und befindet sich in einem liminalen Zustand. Es ist unmöglich, Leben und Tod gleichzeitig zu erfahren, stattdessen sind sie in einem Zwischenzustand der Liminalität gleichermaßen gegenwärtig. Diesen Umstand zeigt der Totalkünstler Timm Ulrichs in seiner Performance „*Skylla und Charybdis*“ deutlich auf.

Für die Teilnehmer*innen kann ebenfalls eine Schwellensituation entstehen: Sie sehen dabei zu, wie der Künstler das Risiko eingeht, beide Pole gleichzeitig zu berühren, dadurch den Stromkreis zu schließen und zu sterben. Offensichtlich sind sie dermaßen gebannt von dem pendelnden Spiel des Performers, dass sie nicht in der Lage sind einzugreifen bzw. keine Notwendigkeit dafür sehen. Die Teilnehmenden sehen sich der ambigen Herausforderung gegenüber, zu wissen, dass sie sich einerseits in einer Performancesituation befinden, in der ggf. kein aktives Eingreifen in die „Aufführung“ gewünscht ist, um diese nicht zu stören, sie andererseits jedoch erkennen, dass das Risiko besteht, Ulrichs könne während der Performance sterben. Es kann demnach der Impuls entstehen, einzugreifen, um die eigene Angst um den Performer zu beenden und ihn aus der Situation zu „retten“. Allerdings sind die 1978 an interaktive Performances ggf. noch nicht gewöhnten Teilnehmer*innen unter Umständen zu gehemmt, um in eine Kunstsituation einzugreifen.³²⁰

Das Charakteristikum des *Dazwischen* in dieser Performance wird darüber hinaus in dem mythologischen Titel veranschaulicht. „*Skylla und Charybdis*“ sind zwei sich gegenüberliegende Meeresungeheuer, die den Seefahrer in die Bedrängnis bringen, sich zwischen ihnen hindurch bewegen zu müssen und Gefahr zu laufen, durch eine von beiden umzukommen. Es gibt das Sprichwort: „Zwischen Skylla und Charybdis.“³²¹ Ob man sich

320 Vgl. Fischer-Lichte 2004a, S. 11 und in dieser Dissertation S. 152 f.

321 Vgl. Bellinger 2000, S. 461.

also das Leben holt oder den Tod nimmt, es läuft letztlich stets auf das Gleiche hinaus: Am Ende müssen wir alle sterben.

Timm Ulrichs Performance „*Skylla und Charybdis*“ ist demnach in mehrfacher Hinsicht bedeutsam: Er beschäftigt sich bemerkenswerterweise nicht nur auf ironische Weise mit dem Thema Sterblichkeit, und reflektiert unseren Sprachgebrauch im Zusammenhang mit Leben und Tod, sondern findet in seiner Performance eine Zwischenform des liminal-liminoiden Zugangs zum Thema. Einerseits fordert die Performance offensichtlich eine spielerische Rezeption, da augenzwinkernd und ironisch an ein ernstes Thema herangegangen wird und die Situation in einem „Aufführungsmodus“ ohne Interaktion verbleibt, andererseits begibt Ulrichs sich in eine durchaus ernstzunehmende, liminale Situation, die ihn – rein theoretisch – das Leben kosten kann.

Während Ulrichs' Performance zwischen einer liminoiden und liminalen Einordnung pendelt, gehen die im Folgenden vorgestellten Künstler*innen in ihren Performances das reale Risiko ein, ihr Leben zu verlieren und setzen sich somit auf sehr ernste und keineswegs spielerische Weise mit der Sterblichkeit auseinander.

2.1.2.3 Aus Spiel wird Ernst: Das liminale Risiko, in der Performance zu sterben

„It seems that bad art is theatre.

Getting shot is for real ... there is no element of pretense or make-believe in it.“³²²

Chris Burden

Der *per se* liminoide existenzielle Performanceakt kann wie beschrieben in einerseits das liminoide Spiel mit dem Sterben und andererseits den liminalen Ernst eingeteilt werden. Sobald ein Performer oder eine Performerin ein ernsthaftes, unkalkuliertes Risiko während der existenziellen Performance zu sterben eingeht, wird die Situation liminal. Ebenso liminal ist eine Performancesituation, in der ein/e Künstler*in sein/ihr Sterben öffentlich zeigt. Es ist nicht länger ein spielerischer Umgang mit dem Sterben, sondern bitterer Ernst.

Besonders deutlich wird dieser Unterschied in den zwei in diesem Kapitel analysierten Performances „*Shoot*“ von Chris Burden und „*Love on me: The Finest Hour*“ von Jon John. Wie bereits im Kapitel über Ephemeralität beschrieben, bestand Burdens Performance „*Shoot*“ von 1971 darin, dass er einen Freund mit einer Waffe auf sich schießen ließ. Am Oberarm verwundet verließ Burden die Situation und beendete damit die Performance.³²³ Die Performance war kurz, schockierend und absolut real – gerade deshalb ist sie in die Performancegeschichte eingegangen: „Burden’s art performance can be experienced conceptually as a legend.“³²⁴ Wie Burden im einleitenden Zitat verdeutlicht, geht es ihm genau darum, nicht nur zu spielen und eine „Als-ob-Handlung“ darzustellen wie im Theater, sondern eine lebensbedrohliche Aktion in der Realität auszuführen. Durch den Schusswaffengebrauch verdeutlicht er bereits 1971 die in den USA omnipräsente und noch immer schmerzlich aktuelle Problematik des Sterbens durch Waffengebrauch ohne den Kontext kriegerischer Auseinandersetzung.

Burden riskiert ganz real, öffentlich von seinem Freund erschossen zu werden, und setzt sich auf diese Weise mit seiner Sterblichkeit auseinander. „Getting shot is for real“ betont Burden und verdeutlicht sowohl mit diesem Ausspruch als auch mit seiner Aktion, dass existenzielle Performance viel mehr ist als ein Spiel, in dem so getan wird *als ob*. In „*Shoot*“ wird aus einer echten Waffe geschossen, mit scharfer Munition. Das Projektil dringt wirklich in Burdens linken Arm ein und verursacht reale Schmerzen. Es fließt kein Kunstblut, sondern echtes.

322 Cheng 2002, S. 49.

323 Bildmaterial siehe Burden 1996.

324 Cheng 2002, S. 55.

Durch die Potenzialität des Sterbens in der Performance begibt sich Burden in einen Zwischenzustand: zwischen Leben und Sterben. Beides ist in diesem Augenblick in zugespitzter Weise möglich. Von einer Sekunde auf die andere kann alles anders sein. Chris Burden evoziert damit Liminalität. Es ist zwar unwahrscheinlich, dass der schießende Freund ernsthaft auf eine Körperstelle zielen und schießen würde, womit er das Leben Burdens riskierte. Dennoch setzte Burden sich ihm und der Waffe aus, wie Abramović sich drei Jahre später in „*Rhythm 0*“ ihren Teilnehmer*innen aussetzte, und nahm einen unleugbaren Schmerz in Kauf, um die Performance als reale Aktion zu etablieren. Burden fragte unmittelbar vor dem Schuss seinen Freund „Are you ready?“. Dieser hätte sich jeden Moment weigern können, an der Kunstaktion teilzunehmen und seinem Freund Schmerzen zuzufügen. Kathy O’Dell weist daher in ihrer Studie auf den masochistischen Charakter der Performance hin und begründet diesen mit dem Nicht-Eingreifen der Teilnehmenden bzw. auf die Nicht-Verweigerung des schießenden Freundes:

„In the case of Burden’s *Shoot*, for example, audience members chose not to stop the shooting, just as the sharpshooter himself chose not to turn down Burden’s request. Each of the individuals involved, therefore, agreed to tacit or specified terms of a “contract” with the artist. [...] I would argue that the crucial implication of such masochistic performances concerns the everyday agreements – or contracts – that we all make with others but that may not be in our own best interests.“³²⁵

Tatsächlich ist einigen existenziellen Performances dieser Masochismus inhärent, sowohl im Bezug auf den Künstler oder die Künstlerin als auch auf die Teilnehmer*innen.³²⁶ Sobald sich jemand öffentlich Schmerz zufügt oder gar in Lebensgefahr bringt, stehen Fragen der Verantwortlichkeit und des Akzeptierens im Raum, die natürlich auch auf den sozialen Umgang miteinander im Alltag bezogen werden können. Allerdings greift diese Argumentation allein zu kurz, um die Vielschichtigkeit der Performance zu verdeutlichen. Meiling Cheng bezeichnet Burdens frühe Performances als „minimalist transgressions“ und betont:

„I propose, however, to read Burden’s performances not in the context of masochism but as limit-texts for art performance. In my view, Burden’s work deals less with the erotic psychodynamic associated with masochism than with the intrinsic condition of the performance medium. I see Burden’s body art as a type of *extreme art performance*, for his projects invest in the artistic potentials of those elements constitutive of the performance medium. His live performances evolve from reconsidering how to manipulate those intrinsic elements to the extreme, addressing them at their limits so as to express his own

325 O’Dell 1998, S. 2.

326 Vgl. hierzu Kapitel 2.1.3.1.

artistic subjectivity at its limit. By continually testing the boundary of these elements, Burden locates the generating force to create new limit-texts for art performance.“³²⁷

Diese Ausdeutung stimmt mit dem Eingangszitat des Künstlers selbst überein, insofern, dass er im Medium Performance die Möglichkeit sieht, im Gegensatz zum Theater Realität zu zeigen wie sie wirklich ist. In diesem Kontext besonders extreme Aktionen zu performen, um Grenzen zu testen, zu hinterfragen und neu zu definieren, liegt nahe. Darüber hinaus, so stellt Frank Perrin fest, geht es darum, das Medium Performance zu nutzen, um als Subjekt in einer „anästhetisierten“ Medienwelt wieder autonome Erfahrungen zu generieren:

„Burden’s images look us square in the eye the way he must have looked at the marksman in *Shoot* (1971), with the mixed violence and gentleness of a victim-by-request, a model captured in this simple posture of naivety at the limits (the limits of the bearable and acceptable). Here the artist reveals one of his functions; in a world awash with events and steamrolled "sensations", ordinary singularity must be turned around and converted into an exception, full of minimal exploits performed first of all for oneself. As if it were a matter of reappropriating the ordinary existence from which the media have alienated us – only to throw it back in the face of a world anaesthetized in its very violence, sunk dully into an everyday life that no-one is willing to claim for his own.“³²⁸

Besonders im Vergleich zu den im nachfolgenden Kapitel beschriebenen Performances fällt auf, dass die Zuschauenden in „*Shoot*“ wirklich Zuschauende blieben. Sie griffen nicht ein, weder durch Worte noch durch Taten, um den Mann mit der Waffe an seinem Tun zu hindern. Sie wussten womöglich nicht, dass es sich um einen Freund Burdens handelte und wo er ihn treffen wollte. Dies kann dem Jahr 1971 ebenso wie der Ephemeralität der Aktion geschuldet sein: Vermutlich waren die – noch nicht an Performancekunst gewohnten – Zuschauer*innen von der Geschwindigkeit des Geschehens überrumpelt und in einer starren Inaktivität wie gefangen. Oder aber sie hielten die Aktion vorerst noch für gespielt – es hätte sich um eine Spielwaffe oder Platzpatronen handeln können. In diesem Zusammenhang und auch für die in Kapitel 2.1.3 beschriebenen Performances und die Reaktionen der Teilnehmer*innen relevant ist das sozialpsychologische Phänomen der Verantwortungsdiffusion: „Das Bewusstsein, Verantwortung für Hilfsmaßnahmen zu tragen, nimmt bei dem einzelnen Zuschauer umso stärker ab, je mehr die Zahl der Zuschauer zunimmt. Weil noch andere Menschen anwesend sind, empfindet keiner der Zuschauer eine starke persönliche Verantwortung zu handeln.“³²⁹ Darüber hinaus kommt es wahrscheinlich bei den Zuschauer*innen zum Zustand der sogenannten pluralistischen Ignoranz:

327 Cheng 2002, S. 53.

328 Burden und Perrin 1995, S. 151.

329 Aronson et al. 2008, S. 370.

„Weil ein Notfall oft plötzlich eintritt und verwirrt, erstarren die Zuschauer, blicken um sich und lauschen mit ausdruckslosen Gesichtern, während sie versuchen herauszubekommen, was vor sich geht. Wenn sie sich dann gegenseitig anschauen, sehen sie scheinbar einen Mangel an Besorgnis bei allen anderen. Daraus ergibt sich ein Zustand pluralistischer Ignoranz. Zuschauer nehmen bei einem Notfall an, dass alles in Ordnung ist, weil niemand betroffen wirkt.“³³⁰

Im Hinblick auf die Fragen, die in den Zuschauer*innen vorgegangen sein müssen und im Bezug auf Burdens Entscheidung, sich dem Freund mit der Waffe für die Kunst auszuliefern, ist die Performance liminal. Sie erzeugt einen Schwellenzustand, der sehr ernst ist und sehr plötzlich auftritt. Denn Chris Burdens Herangehensweise an Fragen der Sterblichkeit ist vor allem bestechend in ihrer Plötzlichkeit: Den Zuschauer*innen bleibt kaum Zeit, sich ggf. über ihre Vorbehalte hinwegzusetzen oder aber aus einem möglichen Zustand pluralistischer Ignoranz zu befreien um einzugreifen.

Burden setzt sich weniger mit allgemeinen Fragestellungen um die Sterblichkeit auseinander, sondern konfrontiert unmittelbar mit der Möglichkeit, dass er als Künstler während der Performance stirbt. So kurz und schmerzvoll „*Shoot*“ ist, so facettenreich ist die Aktion in ihrer Deutung. Chris Burden nimmt sowohl Bezug auf die Performance als Medium und ihr Potenzial, als auch auf deren Relevanz im Zusammenhang mit Verantwortung und Ethik in der Kunstrezeption. Nicht zuletzt stellt er sich mutig als einer der ersten Performancekünstler*innen vor die Revolveröffnung und evoziert auf diese Weise die Konfrontation mit der Sterblichkeit und Liminalität.

Doch die liminale Konfrontation mit der Sterblichkeit muss nicht zwangsläufig in einer plötzlichen, schockierenden Performancesituation erfolgen. Im Zusammenhang mit schwerer Krankheit wie Krebs können ebenfalls sehr eindringliche liminale Performances entstehen, wie der Performancekünstler **Jon John** in seiner Abschiedsperformance „*Love on me: The Finest Hour*“ am 10. März 2017 vier Wochen vor seinem Tod verdeutlichte.³³¹ Schwer krank und sichtlich von der Krankheit geschwächt, performte er in seiner Heimat Frankreich ein letztes Mal und setzte sich in „*Love on me: The Finest Hour*“ mit seinem Sterben auseinander. Auch diese Performance lässt sich als liminal bezeichnen, da der Künstler durch die tödliche Krankheit bereits stark geschwächt war und knapp vier Wochen darauf starb. Vor allem aber ist die Performance keine liminoide, also spielerische Auseinandersetzung mit dem Sterben, sondern eine sehr ernste Konfrontation mit dem Sterben des Künstlers.

330 Aronson et al. 2008, S. 369.

331 Vgl. https://www.siegessaeule.de/no_cache/newscomments/article/3258-performance-artist-jon-john-ist-tot.html, zuletzt aufgerufen am 03.06.2018.

Zu Beginn der Performance stand John in einem verdunkelten Raum, mit einem roten Sportanzug der Marke Adidas bekleidet und mit einer blonden Perücke sowie einer das Gesicht bedeckenden Maske ausgestattet. Er fächerte sich anhand eines roten Fächers Luft zu. Ein Mann spielte Akkordeon im Hintergrund. John kämmte mit langsamen Bewegungen das stufig geschnittene Haar der Perücke. Daraufhin griff er einen Fön und fönte das Haar und sein Gesicht unter der Maske. Als eine männliche Stimme begann zu singen, fing John an, sich im Takt der Musik zu wiegen, die Arme um seinen Oberkörper gelegt. Dann legte er die Perücke sowie die Maske ab. Ein Assistent im Hintergrund nahm die Sachen entgegen und bekleidete eine Puppe damit. Der Künstler trocknete die schwitzende Haut in seinem Gesicht ab und begann, seinen Hals und Kopf mit einem Verband zu umwickeln, dabei sparte er die Augen vorerst aus. Er setzte sich auf ein Bett, entzündete rote Kerzen und ließ deren Wachs auf seine unbedeckte Haut an Unterarmen und Beinen tropfen. Dann bedeckte er auch seine Augen mit Verband und legte sich auf dem Bett nieder. Teilnehmer*innen der Performance traten nach und nach an das Bett, betropften seinen Körper mit Wachs, drückten oder küssten seine Hand, oder legten metallene ovale Formen auf ihm ab, die an Augen mit Wimpern oder Sonnenstrahlen erinnern.³³² Die Musik spielte dabei stetig weiter eine französische Version des Liedes „I will survive“ von Gloria Gaynor. Als die Musik schneller wurde und man rhythmisches Klatschen vernahm, erhob sich John von dem Bett und wickelte den Verband von seinem Kopf ab. Er stand auf, zog sich nackt aus, sodass man seinen abgemagerten tattöwierten Körper und eine an der Brust befestigte Kanüle sah und stimmte ins Lied ein. Er lächelte seinem Publikum zu.

Im Video zur Performance sind zum Schluss folgende Worte eingeblendet: „My heart bursts with gratitude from our shared ritual. My family, friends, artists, and lovers, free from the artificial constraints of this body, this place, and this time, you have healed my spirit - we are together, always. - Jon John.“³³³ Nicht allein diese Worte verdeutlichen, dass es sich bei „*Love on me: The Finest Hour*“ um eine Abschiedsperformance handelt. Die Art, wie die Teilnehmer*innen an Johns Bett herantreten, um seine Hand zu nehmen oder ihn mit den metallenen Augen zu belegen, ist sehr rituell und lässt an Abschiedsrituale an Sterbebetten denken. Der rituelle Charakter der Performances von Jon John wurde bereits in „*The Two of Us*“ deutlich (vgl. Kapitel 2.1.1.4 und 2.1.2.1). Auch die Anfangssequenz der Performance, in der sich der Künstler mit Perücke und Maske zeigt und diese daraufhin ablegt,

332 Bildmaterial siehe <http://www.kaltblut-magazine.com/jon-johns-love-on-me/>, zuletzt aufgerufen am 14.06.2018.

333 Video zur Performance von Alex La Mouette auf: <https://vimeo.com/208705159>, zuletzt aufgerufen am 03.06.2018.

versinnbildlicht ein Abschiednehmen von den Rollen, die er gespielt haben mag, von den Masken, die er getragen haben mag. Er zeigt sich in „*Love on me*“ so wie er ist und entledigt sich aller Verkleidungen. Dazu gehört auch die Konfrontation mit seinem kranken, ausgemergelten Körper. So schwach er am 10. März auch gewesen sein mag, er strahlt Stärke und Stolz aus, als er dem Publikum gegenübersteht. Es mag sich um einen Abschied gehandelt haben, aber es war auch eine Feier, ihm und seiner Performancekunst zu Ehren.

Jon John, der am 06. April 2017 an Krebs starb, nimmt in seiner liminalen Performance Abschied. Ganz anders als Chris Burden wird er die Gewissheit gehabt haben, wohl nicht während seiner Performance, aber bald danach zu sterben. Dieser Umstand macht die Performance liminal. Der Künstler befand sich zum Zeitpunkt der Performance bereits im Schwellenzustand zwischen Leben und Tod. Am Verhalten der Teilnehmer*innen lässt sich ablesen, dass sie von seiner schweren Krankheit gewusst haben und nun an „*Love on me*“ teilhaben, um sich von John zu verabschieden. Der Performancekünstler geht somit öffentlich mit seinem Sterben um.

Ebenso wie Jon John wird auch James Lee Byars als bekannter Künstler kaum unbemerkt aus dem Leben verschwunden sein – sondern eher unter öffentlichem Interesse, wie er es in „*The Perfect Death*“ bereits vorwegnahm. Er starb nach monatelanger Krankheit 1997 an Krebs.³³⁴ Anstelle eines plötzlichen, abrupten Sterbens wie bei einem Unfall oder einem tödlichen Schuss erleiden häufig schwer erkrankte Menschen, deren Körper gegen eine Krankheit wie z.B. Krebs ankämpfen muss, ein langsames Sterben über Tage oder Monate hinweg. Sehr eindrücklich nachvollziehbar ist dies auch bei weiteren erkrankten Künstler*innen oder Schriftsteller*innen, die in der Öffentlichkeit stehen bzw. ihre Krankheit und ihr Leiden daran öffentlich machen. Der Regisseur und Künstler Christoph Schlingensief bspw. verarbeitete seine Krebserkrankung in Theaterstücken und veröffentlichte ein Tagebuch seiner Erfahrungen mit der Krankheit.³³⁵ Auch der Schriftsteller und Maler Wolfgang Herrndorf setzte sich in seinem Blog (der auf seinen Wunsch hin posthum in Buchform veröffentlicht wurde) mit seinem Sterben auseinander.³³⁶ Er war 2010 an einem Glioblastom (Hirntumor) erkrankt und litt so stark am Verlust seiner geistigen und körperlichen Funktionen, dass er sich im August 2013 das Leben nahm.

Jon John nimmt als Performancekünstler diese Öffentlichkeit wahr und stellt sich todkrank seinem Publikum gegenüber. Auf diese Weise konfrontiert er sehr eindringlich mit der

334 Vgl. Ottmann 2004, S. 49.

335 Schlingensief 2010.

336 Das Blog: <http://www.wolfgang-herrndorf.de/>, zuletzt aufgerufen am 06.10.2016.

Sterblichkeit und zeigt darüber hinaus, worauf es ihm im Leben ankam: den zwischenmenschlichen Kontakt und die Liebe.

Es lässt sich konstatieren, dass die liminale existenzielle Performance, die die Schwelle zwischen Leben und Tod betritt, extremer und für alle Beteiligten einprägsamer ist, als die liminoide.³³⁷ Die Intensität besteht insbesondere darin, dass die Performer*innen wie Chris Burden sich tatsächlich und vor Publikum dem Risiko aussetzen, zu sterben bzw. sich wie Jon John sterbend dem Publikum zeigen. Schnurr weist darauf hin, dass

„die Demonstration der Lebensbedrohung und die mögliche Übertragung auf das Publikum nur durch das Mittel der Performance zu erreichen ist. Denn nur in der realzeitlichen, nicht gespielten, sondern gelebten Performance kann wirkliche Lebensgefahr bestehen und damit eine wirkliche Auseinandersetzung mit dem Leben und dem Tod vollzogen werden.“³³⁸

Aus dem Spiel mit dem Sterben und dem liminoiden Zugang in den existenziellen Performances, die im vorangegangenen Kapitel beschrieben wurden, wird in den liminalen Performances Ernst. Selbst wenn in den liminoiden Performances ein Risiko eingegangen wird, ist es kalkuliert und die Performer*innen sichern sich durch Helfer*innen im Hintergrund ab. Dies fällt bei den liminalen existenziellen Performances weg: Das Risiko zu sterben wird unkalkuliert und unmittelbar in Anwesenheit des Publikums eingegangen, wie in Burdens „*Shoot*“ deutlich geworden ist. Liminalität wird dabei u.a. durch das eingegangene, unkalkulierte Risiko erzeugt, da sich, wie Meyer ausführt, Performer*innen wie Burden in einen kontrollfreien Raum begeben:

„Da die Performance immer ein Prozess ist, der nicht in letzter Konsequenz geplant werden kann, wird der Performer oftmals hineingezogen in die Situation. Seine Vorstellungen sind nur bis zu einem gewissen Grad erfüllbar, er begibt sich in ein Risiko, ohne exakt zu wissen, was er als Subjekt letzten Endes aus der Aktion gewinnen wird. In Bezug [...] auf den Schmerz bekommt dieser Aspekt noch eine besondere Brisanz: Der Grad der Selbstgefährdung ist nicht in jedem Fall überschaubar.“³³⁹

Oder der Tod steht aufgrund schwerer Krankheit unmittelbar bevor, sodass die Performance wie bei John zur ernststen Abschiedsperformance wird und keine spielerischen Aspekte mehr aufweist. Die Tatsache, dass Jon John kein Risiko mehr einzugehen braucht, macht „*Love on me*“ umso eindringlicher.

337 Siri Hustvedt weist in ihren neurowissenschaftlich beeinflussten Essays „Leben, Denken, Schauen“ (2014) mehrfach darauf hin, dass sich Erlebnisse, die mit starken Gefühlen verbunden sind, besser einprägen und sich in der Erinnerung verankern. Vgl. Hustvedt 2014.

338 Schnurr 2008, S. 128.

339 Meyer 2008, S. 54.

Die beiden analysierten Performances in diesem Kapitel veranschaulichen den tiefen Ernst der Performancesituation, der entsteht, wenn der/die Künstler*in entweder ein unkalkuliertes Risiko eingeht oder der/die Künstler*in so schwer krank ist, dass er/sie kurz nach der Performance stirbt. Wie Turner betont, sind liminale Phänomene tief ernste und furchterregende Ereignisse, im Gegensatz zu den liminoiden, die durch Spiel und Unterhaltung gekennzeichnet sind.³⁴⁰ Somit sind die vorgestellten existenziellen Performances von Burden und John als liminale Phänomene zu bezeichnen. Dabei stellt Jon Johns Performance einen Einzelfall im Kontext der hier besprochenen Performances dar, da er tragischerweise derart früh gestorben ist.

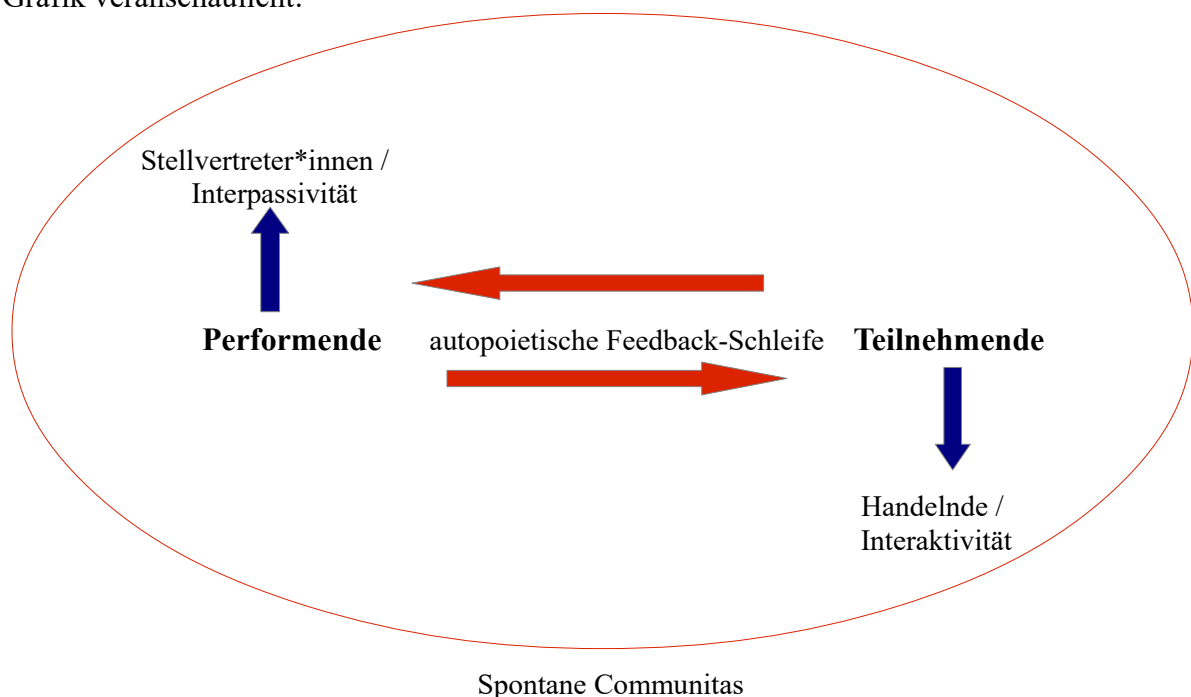
Das unkalkulierte Risiko dagegen wird, abgesehen von Burden, auch von weiteren Künstler*innen eingegangen. Da in weiteren Performances die Beteiligung der Teilnehmer*innen eine wesentliche Rolle spielt, bei „*Shoot*“ jedoch nicht, wird in einem separaten Kapitel (2.1.3) die interpersonelle Begegnung zwischen Performer*innen und Teilnehmer*innen im Kontext liminaler existenzieller Performances gesondert erläutert.

340 Vgl. Turner 2009 (1989), S. 66.

2.1.3 Liminale Interpersonalität: Zwischen Performenden und Teilnehmenden

Das Verhältnis zwischen Performer*in und Teilnehmer*in ist ausgesprochen komplex und unterscheidet sich grundlegend von dem Verhältnis zwischen Bildenden Künstler*innen und Rezipient*innen fixierter Medien in der Kunst. Wie die nachfolgende Analyse verdeutlicht, wird der oder die Zuschauende bei existenziellen Performances nicht selten selbst aktiv und zur/zum Teilnehmenden. Da dies bei interaktiven Performances mit Zuschauer-Einbezug immer häufiger der Fall ist³⁴¹, ohne dass es zu lebensbedrohlichen liminalen Situationen käme, muss es weitere Merkmale geben, die das Zusammentreffen von Performer*in und Teilnehmer*in in existenziellen Performances besonders machen und dazu beitragen, dass die Performance zum Medium für Sterblichkeitsbewusstsein wird.

Das Zusammentreffen von Performenden und Teilnehmenden im Erleben der Performance zeichnet sich durch mehrere Besonderheiten aus. Diese werden in folgender, selbsterstellter Grafik veranschaulicht:



Im folgenden Teil werden die einzelnen Besonderheiten zunächst erläutert und im Hinblick auf die existenzielle Performance untersucht. So finden die seit Victor Turner und Erika Fischer-Lichte bekannten Aspekte der „spontanen Communitas“ und der „autopoietischen Feedback-Schleife“³⁴² Erwähnung, welche als *interpersonelle* Begegnung (rot) zwischen

341 Vgl. bspw. die Performance: „The Artist is present“ von Marina Abramović, die 2010 im MoMa stattfand.

342 Fischer-Lichte 2004a, S. 61.

Performenden und Teilnehmenden eine Besonderheit der existenziellen Performancekunst ausmachen. Zugleich wird auf der *intrapersonellen* Ebene (blau) die Interpassivitätstheorie von Robert Pfaller einbezogen und die Interaktivität als liminale Erfahrung näher beschrieben.³⁴³

In den darauf folgenden Unterkapiteln werden einerseits die existenziellen Performances, in denen die Rezipient*innen aufgefordert sind, Schmerzen zuzufügen, und andererseits jene, in denen die Notwendigkeit der aktiven Teilnahme von Bedeutung ist, angeführt, um die theoretischen Besonderheiten der existenziellen Performancekunst anhand der Praxis zu veranschaulichen.

Auf der **interpersonellen Ebene** wird das kommunikative Verhältnis aller an der Performance Beteiligten zu einem Prozess des Austausches, den Erika Fischer-Lichte „autopoietische Feedback-Schleife“³⁴⁴ nennt. Sie bezeichnet das Zusammenwirken von Akteur*in und Zuschauer*in in einem Raum als „leibliche Ko-Präsenz [...], welche eine Aufführung allererst ermöglicht, welche die Aufführung konstituiert.“³⁴⁵ Zentral dabei ist das Aufeinander-Einwirken der Akteur*innen und Teilnehmer*innen: Jede Handlung ruft eine Reaktion hervor, welche wiederum eine weitere Reaktion verursacht usw. Fischer-Lichte zufolge entwickle diese Kettenreaktion eine Eigendynamik, welche weder plan- noch vorhersagbar sei.³⁴⁶ Zugleich weist sie darauf hin, dass diese Feedback-Schleife ausschließlich bei Live-Ereignissen entstehen könne, nicht jedoch bei „medialisierten Aufführungen, bei denen Produktion und Rezeption getrennt voneinander ablaufen.“³⁴⁷ Der Live-Charakter der Aufführung ist demnach grundlegend für die zwischen Akteur*in und Teilnehmer*in entstehende Energie.³⁴⁸

In der existenziellen Performancekunst ist die Feedback-Schleife von besonderer Relevanz. Einerseits führt die unmittelbare gegenseitige Wahrnehmung von Akteur*in und Teilnehmer*in möglicherweise zu einer Verstärkung des Risikos, insofern, dass der oder die Performende sich unter Umständen dazu aufgefordert fühlt, noch weiter zu gehen, die eigene

343 Zur Interpassivitätstheorie von Pfaller ist ab S.136 ein Exkurs zu finden.

344 Fischer-Lichte 2004a, S. 61.

345 Fischer-Lichte 2004a, S. 47.

346 Vgl. Fischer-Lichte 2004a, S. 59.

347 Fischer-Lichte 2004a, S. 115.

348 Fischer-Lichte spricht mehrfach von „Energie“ die sich vom Performenden auf den/die Zuschauenden übertrage. Vgl. Fischer-Lichte 2004a, S. 98–99. Bereits zwei Jahre vor Erscheinen der „Ästhetik des Performativen“ schreibt Lange von „Energiefeldern“ und entstehender „Magie“ während einer Aufführung Vgl. Lange 2002, 358 f.. Fischer-Lichte geht jedoch nicht auf Lange ein. Da beide Autorinnen den Energiebegriff weder belegen noch weiter ausführen, erscheint dieser Bezug der Verfasserin zu unwissenschaftlich. Daher wird auf diesen Punkt nicht weiter eingegangen.

Grenze noch weiter hinauszuschieben, sich mehr Schmerz zuzufügen, Schmerzen noch länger auszuhalten o.Ä.³⁴⁹ Andererseits sind die Anwesenheit und das Eingreifen der Teilnehmenden in einigen Fällen (Nieslonys „*A Letter of Humanism*“, Abramovičs „*Rhythm 5*“ und „*Thomas Lips*“) unbedingt notwendig gewesen, bzw. hätte die Performance tödlich ausgehen können, wären keine Teilnehmenden anwesend gewesen, die eingegriffen hätten.

Als Gegenbeispiel sei auf die letzte Aktion des Künstlers **Bas Jan Ader** (*1942 – 1975) verwiesen, auf die Antje van Graevenitz näher eingeht. Ader hatte 1975 angekündigt, er wolle in einer „*In Search of the Miraculous*“ genannten Unternehmung allein von Florida nach Amsterdam segeln. Er wurde daraufhin nie mehr gesehen.³⁵⁰ Sein Boot wurde offenbar neun Monate nach seiner Abreise vor der Küste Irlands gefunden, stark beschädigt und ohne einen Hinweis auf den Verbleib des Künstlers.³⁵¹ Hätte ihn jemand von der Unternehmung abgehalten bzw. hätte er ein ihn begleitendes Boot gehabt, wäre er womöglich nicht für sein Kunstwerk gestorben.

Nicht nur die Anwesenheit eines Publikums, sondern vielmehr die Bereitschaft der Teilnehmenden, im Zuge der Feedback-Schleife ggf. in die Aktion einzugreifen, ist von elementarer Bedeutung für die existenzielle Performancekunst. Bedeutsam ist die autopoietische Feedback-Schleife in der existenziellen Performancekunst auch, da einige Performances erst aus der Bereitwilligkeit der Teilnehmenden entstehen, dem Künstler oder der Künstler*in Schmerzen zuzufügen (vgl. Kapitel 2.1.3.1). Die offene Struktur der existenziellen Performance ist dabei besonders wichtig. Da durch das Geschehen teils gravierende Gefühlslagen und Prozesse der Er- und Entmächtigung auf beiden Seiten (Teilnehmer*in und Performer*in) aktiv sind, muss es dem/der Teilnehmenden frei stehen, jederzeit in die Performance eingreifen oder aber die Aktion verlassen zu können.³⁵² Die Performancesituation wird zum Schauplatz verschiedenster Tendenzen und Bereitschaften, wie bspw. die Reaktionen auf die bereits beschriebene Performance „*Traversée*“ von Yann Marussich verdeutlichen: Während die einen sofort bereit waren, die den Künstler strangulierende Apparatur zu bedienen, wollten die anderen genau dies verhindern.³⁵³

349 Zu dieser Annahme liegen der Verfasserin keine Belege bspw. anhand von Künstlerzitaten vor. Denkbar ist eine solche gegenseitige Anstachelung aus psychologischen Motiven heraus.

350 Vgl. Graevenitz 2001.

351 Vgl. Weijers 2016, S. 184. Die Autorin Nina Weijers versammelt in ihrem Roman „Die Konsequenzen“ zahlreiche Details und Fakten zu Bas Jan Aders letzter Reise, allerdings ohne Quellen anzugeben. „*In Search of the Miraculous*“ sollte der zweite Teil einer dreiteiligen künstlerischen Arbeit werden.

352 Vgl. Fischer-Lichte 2004a, S. 80 und Vgl. Meyer 2008, S. 318.

353 Vgl. Meyer 2008, S. 312.

Die existenziellen Performances bestehen somit teilweise aus dem Miteinander von Teilnehmer*innen und Performer*innen, sie werden durch deren Interaktion lebendig und intensiviert. Darüber hinaus ist das in die Performance eingreifende Handeln der Teilnehmenden in manchen Situationen überlebenswichtig, in anderen fördert es den Schmerz des/der Künstler*in, wie in den folgenden Unterkapiteln ausgeführt wird.

Zugleich bietet die existenzielle Performancekunst einen Raum für Schwellenerfahrungen: die Möglichkeit der Erfahrung eines Grenz- oder Schwellenraums, indem sie die Grenzen von Spiel und Realität in Frage stellt.

„Diese (Spiel-)Grenzen, die es ein- und auszutesten gilt, bestehen nicht nur als formale Grenzen von Zeit und Raum. Vor allem über die Körper von – darstellend und zusehend – Spielenden stellt sich die Frage nach der Beschaffenheit immer prekärer werdender Grenzen, wobei sich die Idee verschiebt zu einer des *Grenz-Raums*, der keinen schmalen Grat beschreibt, sondern sich im Sinne einer Ausdehnung verhält.“³⁵⁴

Dies geschieht Lenhardt zufolge vor allem im Gegensatz von darstellenden und zusehenden Körpern, der sich in der Performance mehr und mehr aufhebt. Sobald die Teilnehmenden in die Performance eingreifen müssen oder sollen, beginnt sich die Trennung zwischen Spiel und Realität aufzulösen – entweder spielen nun alle Teilnehmenden oder das Spiel wird real.

Nicht allein die Interaktion innerhalb der „autopoietischen Feedback-Schleife“ und die Schwellenerfahrung sind für die existenzielle Performancekunst relevant, sondern auch das Entstehen von Gemeinschaft. Die Situation des Live-Ereignisses vereint zeitweise alle daran teilnehmenden Menschen in einer Zeit-Raum-Kapsel³⁵⁵. Enghart beschreibt dieses Verhältnis im Bezug auf das Theater wie folgt:

„Theatrale Bilder sind keine mimetischen Abbilder der außertheatralen Wirklichkeit. Als transitorisches Medium konstituiert Theater heute keinen autonomen, in sich abgeschlossenen, ‚realistischen‘ Raum hinter einer ‚vierten Wand‘. Vielmehr bildet es einen Gesamt-Raum des Liveerlebnisses, der neben der Bühne den Zuschauerraum mit einschließt. Die Aufführungszeit verbringen Zuschauer und Schauspieler gemeinsam, auch wenn die Rolle und der imaginierte Spielraum einen anderen Zeitraum bedeuten. Rollenspieler und Publikum teilen dieselbe Luft, sind derselben Atmosphäre ausgesetzt, werden zusammen unaufhaltsam älter und rücken auch gemeinsam dem Tod immer näher.“³⁵⁶

Die gemeinsam verbrachte Zeit und zusammen erlebte Situation führen zu einer besonderen Form der Nähe. Victor Turner spricht dabei von „Spontaner Communitas“:

354 Lenhardt 2008, S. 18.

355 Vgl. Fischer-Lichte 2004a, S. 87 Fischer-Lichte spricht in diesem Zusammenhang von „Zeit-Inseln“.

356 Enghart 2013, S. 161.

„Wir fühlen, daß es wichtig ist, sich im Hier und Jetzt direkt auf den anderen, so wie er sich darstellt, zu beziehen, ihn auf einführende Weise [...] zu verstehen, frei von den kulturell definierten Lasten seiner Rolle, seines Status, seines Rufs, seiner Klasse, seiner Kaste, seines Geschlechts oder anderer Strukturnischen. Menschen, die in Form spontaner Communitas miteinander interagieren, werden total von einem einzelnen, synchronisierten, durch ‚Fluß‘ (Verschmelzen von Handeln und Bewußtsein, s.u.) geprägtes Ereignis absorbiert.“³⁵⁷

Kommt es in dieser Situation zusätzlich zu einer gemeinsam erlebten Grenzerfahrung, insbesondere wenn es um das Risiko des Sterbens einer teilnehmenden Person geht, kann diese Erfahrung die empfundene Nähe zusätzlich intensivieren. „In der Communitas gehen die Teilnehmer ganz auf. Es kommt zu Verbundenheitsgefühlen und starken affektiven Reaktionen. Ich behaupte, dass die Performance Art imstande ist, diese Effekte bei den Betrachtern auszulösen. Insbesondere Performances, die auch an die emotionalen Grenzen der Performer selbst gelangen.“³⁵⁸

Die Communitas, welche Turner zufolge am besten in spontanen Schwellensituationen gedeihe,³⁵⁹ ist eine ephemere Erfahrung von Gemeinschaft, die die subjektiven Eindrücke während einer Performance verstärken, verändern, aber auch kanalisieren kann. Die Gemeinschaft bietet zum einen die Möglichkeit, eigene Emotionen mit denen anderer gebündelt wahrzunehmen, zum anderen sich auszutauschen und das Wahrgenommene zu reflektieren.

Das gemeinschaftliche Erleben ist dabei stets eine liminale Erfahrung. Turner führt aus:

„*Liminale Phänomene* sind überwiegend kollektiv und beziehen sich auf kalendarische, biologische und sozialstrukturelle Rhythmen oder auf im Verlauf von sozialen Prozessen auftretende Krisen – ganz gleich, ob diese das Ergebnis innerer oder äußerer Anpassung oder von Bewältigungsmaßnahmen sind. [...] Sie [...] enthalten [...] die Möglichkeit zur Hervorbringung neuer Ideen, Symbole, Modelle oder Glaubensvorstellungen.“³⁶⁰

Auch wenn die Performances, die hier in Bezug auf die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Sterben als liminal beschrieben werden, nicht ausnahmslos zyklisch und rituell sind, handelt es sich zweifellos um kollektiv erlebte und kollektiv entstehende Phänomene, die sich auf das Leben und Sterben beziehen. Die erlebte Interaktion zwischen Performer*innen und Teilnehmer*innen als Ko-Akteur*innen kann bei allen Teilnehmern zu tiefgreifenden liminalen Erfahrungen führen. Teilweise entstehen die liminalen Performances erst durch das kollektive Erleben und Interagieren aller Beteiligten. Wie Turner andeutet, haben liminale

357 Turner 2009 (1989), S. 75. Auf das Erleben des „Fluss“ oder „Flow“ wird in Kapitel 2.2 näher eingegangen.

358 Meyer 2008, S. 109.

359 Vgl. Turner 1989, S. 134.

360 Turner 2009 (1989), S. 85.

Phänomene das Potenzial, als Bewältigungsmechanismen zu dienen oder neue Sichtweisen hervorzubringen. Demzufolge böten die existenziellen Performances die Möglichkeit, ein gemeinschaftliches Sterblichkeitsbewusstsein zu schaffen oder zumindest eine neue Sichtweise dazu einzunehmen und darüber hinaus womöglich eine Form der Bewältigung (z.B. von Angst o.ä.) zu finden.

Die während der Performance erlebte Communitas wird somit zum Reflektionsraum, innerhalb dessen subjektives Verhalten auf dem Prüfstand steht und für die Situation im alltäglichen Leben „getestet“ werden kann. Eng damit zusammenhängend, was während der existenziellen Performance interpersonell zwischen den Teilnehmenden geschieht, sind sowohl der Performer oder die Performerin als auch der oder die Teilnehmende auf sich gestellt. Daher wird an dieser Stelle genauer betrachtet, was auf der **intrapersonellen Ebene** geschehen kann: Während die Performenden zu Stellvertretern werden können, wandeln sich die Teilnehmenden unter Umständen zu aktiv Handelnden. Gewissermaßen gerät die Performancesituation auf der intrapersonellen Ebene zum sozialpsychologischen Verhaltensexperiment: Wie verhalte ich mich, wenn der oder die Künstler*in vor mir das Risiko eingeht zu sterben? Verbleibe ich passiv oder greife ich ein? Wie verändert das Verhalten der anderen Teilnehmer*innen mein eigenes Handeln?

Erika Fischer-Lichte beschreibt den inneren Zwiespalt, den der oder die Teilnehmende möglicherweise während der existenziellen Performance durchlebt:

„Es hat den Anschein, als hätten sich in den letzten Jahren die Verhältnisse umgekehrt. Während im ‚wirklichen Leben‘ die Menschen sich immer häufiger als Zuschauer verhalten, wenn sie Zeugen von Gewalttaten werden, [...] arbeiten die Künstler daran, in Aufführungen Menschen Situationen auszusetzen, in denen diese es nicht mehr fertigbringen, sich ausschließlich als Zuschauer zu betrachten und verhalten, in denen sie sich zum Eingreifen, zum Handeln aufgerufen fühlen. Indem die Künstler sich selbst das Äußerste zumuten, indem sie bereit sind, die Grenze selbst zu einer tödlichen Gefahr zu beschreiten, nehmen sie die Zuschauer in Verantwortung, lassen sie spüren, daß auch sie Verantwortung tragen, daß sie sich entscheiden und handeln müssen.

In solchen Aufführungen ist das Ästhetische nicht ohne das Ethische zu denken. Das Ethische stellt hier vielmehr eine konstitutive Dimension des Ästhetischen dar. Deshalb eben bedeuten Aufführungen eine derartige Herausforderung. Sie verlangen, das Verhältnis von Ästhetischem und Ethischem von Grund auf zu überdenken und es radikal neu zu konzeptualisieren.“³⁶¹

361 Fischer-Lichte 2004a, S. 299.

Die Performancesituation wird zur Herausforderung und appelliert an das ethische Verantwortungsgefühl der Teilnehmenden.³⁶² Durch die Verschiebung der Rollenmodelle kann eine Schwellenerfahrung gemacht werden. Zugleich bietet die existenzielle Performance die Möglichkeit, die Erfahrung von Schmerz und der Auseinandersetzung mit der Sterblichkeit zu teilen. Wie Schnurr betont, ist es zwar in erster Linie der oder die Künstler*in, der/die sich mit seinem/ihrer Leben und Sterben auseinandersetzt, „doch ist diese Auseinandersetzung in allen Punkten explizit darauf angelegt, exemplarisch zu sein und lässt in großer Offenheit eine Möglichkeit der Übertragung auf die Betrachter zu.“³⁶³

Das Erleben von liminalen und liminoiden Performances trägt darüber hinaus dazu bei, mehr Empathie zu entwickeln: Wenn bereits für die „Perspektivenübernahme“ bei fiktiven Figuren in Theater, Film und Literatur gilt, dass diese „viele sozialetisch relevante Fähigkeiten wie Empathie als die Fähigkeit, sich in andere Personen hineinzusetzen und das fremde Fühlen und Erleben nachzuvollziehen“³⁶⁴ fördert, wird diese Übertragung in real erlebten Performancesituationen noch verstärkter möglich sein. Die Übertragung des Erlebten aus existenziellen Performances auf das eigene Leben und dessen Endlichkeit lässt eigene Schlüsse zu und fördert somit die Bewusstmachung der Sterblichkeit.³⁶⁵ Wie Jappe beschreibt, hat die Performancekunst das Potential zur Identifikation und die Künstler*innen werden zu Stellvertreter*innen:

„Nicht in jeder Performance ist der Betrachter so direkt involviert, manchmal ist es eher der Künstler selbst, der stellvertretend für den Zuschauer die Mutprobe auf sich nimmt. Das Ganze aber kann überhaupt nur funktionieren, wenn sich der Betrachter weitgehend identifiziert. Dieses Mittel der Identifikation ist eigentlich die Hauptsache, es geht nicht um Schönheit oder das Erkennen von Ästhetik, sondern um diese anthropologische Seite der Kunstwerke.“³⁶⁶

Demnach kommt es in der existenziellen Performance auf die Identifikation der Teilnehmenden mit dem oder der Performer*in, auf die Übertragbarkeit des

362 Vgl. Graevenitz' Differenzierung zwischen Parsifal- und Orpheus-Haltung, S.154 in dieser Arbeit oder vgl. Graevenitz 2013, S. 149-151.

363 Schnurr 2008, S. 129.

364 Fenner 2013, S. 107.

365 Die Aufgabe der sogenannten Spiegelneuronen im menschlichen Gehirn ist dabei umstritten. Nach Tierversuchen in den 1990er Jahren an Makaken wurde vorerst angenommen, es handle sich um „Nervenzellen, die im eigenen Körper ein bestimmtes Programm realisieren können, die aber auch dann aktiv werden, wenn man beobachtet oder auf andere Weise miterlebt, wie ein anderes Individuum dieses Programm in die Tat umsetzt“. Bauer 2006, S. 23. Spiegelneurone böten demnach die Möglichkeit, bereits beim Zusehen einer Handlung zu empfinden, was der Handelnde empfindet, z.B. Schmerz. Vgl. Bauer 2006, S. 48. Diese Annahme wird mittlerweile jedoch kritisiert und in Frage gestellt. Vgl. bspw. Lange, Michael: „Spiegelneuronen in der Kritik“, Buchkritik vom 27.02.2015, online unter: http://www.deutschlandfunkkultur.de/hirnforschung-spiegelneuronen-in-der-kritik.950.de.html?dram:article_id=312827, zuletzt aufgerufen am 15.11.2017.

366 Jappe 1993, 38 f.

Wahrgenommenen und auf das gemeinsame Erleben in der entstehenden Communitas an. Inwiefern die Künstler*innen dabei zu Stellvertreter*innen werden, soll unter dem Aspekt der Interpassivität, einer Theorie von Robert Pfaller, erläutert werden.

In der bisherigen Forschungsliteratur zur Performancekunst wird die Interaktivität, also das Interagieren zwischen Performer*innen und Teilnehmer*innen, in den Vordergrund gestellt. Dagegen spielt die Interpassivität, welche im Folgenden erläutert wird, ebenfalls eine große Rolle, insbesondere in der existenziellen Performancekunst. Denn die Performancekünstler*innen können eine Stellvertreterrolle einnehmen, anhand derer sich die Teilnehmenden mit der Sterblichkeit auseinandersetzen können, ohne selbst ein Risiko einzugehen.

Exkurs Interpassivität versus Interaktivität

Performancekünstler*innen wie Abramović, Ulrichs oder Nieslony werden durch ihre intensive Auseinandersetzung mit der eigenen Sterblichkeit und ihre transgressive Art, sich der Sterblichkeit anzunähern, zu Stellvertreter*innen:

Das Umfeld der Performance bietet dem oder der Teilnehmenden die Möglichkeit, die reale Erfahrung von beispielsweise Schmerz zu erleben, ohne selbst Schmerz zu erleiden. Der oder die Performer*in übernimmt in seiner/ihrer Rolle als Stellvertreter*in die schmerzliche Erfahrung oder die Konfrontation mit dem Risiko zu sterben. Dadurch wird der Körper des Künstlers oder der Künstlerin zu einem „shamanistic object, absorbing suffering and pain on other's behalf in order to transcend and repair.“³⁶⁷ Brucher zufolge wird der oder die schmerzleidende Künstler*in in der christlichen Leidenstradition gar zum Märtyrer bzw. zur Märtyrerin.³⁶⁸ Weniger theatralisch bezeichnet Schnurr die Rolle des Künstlers oder der Künstlerin am Beispiel von Timm Ulrichs „als beispielhaftes und stellvertretendes Demonstrationsobjekt.“³⁶⁹

Der Philosoph Robert Pfaller spricht im Zusammenhang mit den Stellvertretenden von Interpassivität.

„Interpassivität liegt dann vor, wenn jemand es vorzieht, sein Genießen (seine Passivität) an irgendjemand anderen zu delegieren, anstatt selbst zu genießen. [...] Menschen, die in solcher Weise ihr Genießen delegieren, können als interpassive Subjekte bezeichnet werden. Ihre Stellvertreter fungieren für sie als interpassive Medien.

367 Iles op. 2008, S. 157.

368 Vgl. Brucher 2013, S. 183.

369 Schnurr 2008, S. 128.

Das Delegieren findet statt, indem so getan wird, *als ob*. Mit der Hilfe eines Agenten erzeugen wir einen Schein: Wir inszenieren eine kleine Darstellung des Genussaktes, und dies erlaubt uns, dem Genuss fernzubleiben. In der Interpassivität produzieren wir also eine symbolische Darstellung unseres Genießens, anstatt selbst zu genießen. Wir ersetzen einen wirklichen Akt durch ein gewisses *So-Tun-als-ob*.³⁷⁰

Als Beispiel führt er die Intellektuellen an, die in der Bibliothek Seite für Seite eines Buches kopieren, anstatt es zu lesen, um dann befriedigt nach Hause zu gehen, in dem Gefühl, der Kopierer habe für sie gelesen.³⁷¹

Aus Sicht der Verfasserin scheint es lohnenswert, Pfallers „Ästhetik der Interpassivität“ auf das Themenspektrum der vorliegenden Arbeit zu beziehen und der dort zur Sprache kommenden Interaktivität einen Kontrapunkt gegenüber zu stellen. Zwar bezieht sich Pfallers Begriff der Interpassivität auf Genussformen und die Auseinandersetzung mit der Sterblichkeit ist nichts, was man genießt. Der künstlerische Kontext, in dem diese performative Auseinandersetzung stattfindet, ist jedoch zweifelsohne eine kulturelle Erscheinungsform des Genusses. Darüber hinaus lässt sich die von Pfaller beschriebene Interpassivität ebenso auf unangenehme Erlebnisse oder Tätigkeiten übertragen, die man als „interpassives Subjekt“ zu delegieren geneigt ist.

Jedoch geht es an dieser Stelle weniger um ein dem interaktiven diametral gegenüber stehendes interpassives Kunstwerk, das Pfaller zufolge wie folgt aussehen müsste:

„Offenkundig ist der Begriff der Interpassivität dem der Interaktivität entgegengesetzt. Interaktivität in der Kunst bedeutet, dass Betrachter sich nicht allein dem »passiven« Betrachten der Kunst widmen dürfen, sondern »aktiv« zur Vervollkommenheit des Werkes beitragen müssen. [...] Was könnte das Gegenteil davon sein, die entgegengesetzte Struktur? – Das Kunstwerk müsste bereits vollendet sein. Nicht nur dürfte keine Aktivität mehr fehlen, sondern selbst sämtliche Passivität müsste bereits in ihm enthalten sein. [...] Das Kunstwerk wäre eines, das sich selbst betrachtet.“³⁷²

Vielmehr soll es hier um den oder die Rezipient*in als „interpassives Subjekt“ gehen. Denn bei der existenziellen Performancekunst verbleibt der Rezipient oder die Rezipientin nicht zwangsläufig im interpassiven Modus des oder der Delegierenden.

Wie in weiteren Punkten bewegen sich die Teilnehmenden der liminalen existenziellen Performances in einem Zwischenraum: Zu Beginn ermöglicht die passive Wahrnehmung eine delegierte Konfrontation mit der Sterblichkeit. Der oder die Performer*in erleidet anstelle der Teilnehmenden Schmerzen und begibt sich mitunter in Gefahr. In dem Moment jedoch, in dem das Risiko zu sterben ernsthaft wird, kippt die Illusion des Sterben-Spielens und die

370 Pfaller 2008, S. 133.

371 Vgl. Pfaller 2008, S. 150.

372 Pfaller 2008, S. 147.

Situation erhält eine andere Bedeutung: Die Teilnehmenden müssen sich verhalten und ggf. eingreifen.

Die Teilnehmenden der existenziellen Performance können sich zwar einerseits ohne Risiko mit der Sterblichkeit auseinandersetzen, da der oder die Performer*in dies stellvertretend für sie übernimmt. Sie müssen sich andererseits jedoch irgendwie verhalten – und verbleiben damit nicht komplett passiv wie in Pfallers Beispielen.³⁷³ Selbst wenn sich die Teilnehmenden entscheiden, nicht ins Performancegeschehen einzugreifen, dem oder der Performenden nicht zu helfen, indem sie sie von den Eisblöcken ziehen, aus dem brennenden Stern befreien oder die Schlinge um den Hals entfernen, ist diese Entscheidung eine passive Form von Interaktion.³⁷⁴ Durch den in den Teilnehmer*innen erzeugten Zwiespalt, in die Performance einzugreifen oder nicht, wird auf einer weiteren Ebene, nämlich der interpersonellen, Liminalität erzeugt.

Robert Pfallers „Ästhetik der Interpassivität“ ist im Hinblick auf das vorliegende Thema insofern interessant, als sie zum einen die Komplexität der Rolle der Teilnehmenden verdeutlicht und zum anderen eine Kontrastierung zur vielbeschworenen Interaktivität darstellt. Pfaller kritisiert die narzisstische Einseitigkeit des Lobs der Partizipation und Interaktivität vor allem in der Kunst und plädiert daher für eine Gegenüberstellung mit der von ihm beschriebenen Interpassivität:

„Nur so kann es überhaupt gelingen, einen kritischen Wert zu erkennen, den interaktive und partizipative Praktiken in der Kunst in Bezug auf die Gegenwartskultur tatsächlich besitzen könnten: Wäre es nicht denkbar, dass die Einbeziehung der Betrachter in der Kunst dazu dienen könnte, sie hellichtig und alert werden zu lassen gerade gegenüber den *gleichgearteten* Versuchen ihrer Einbeziehung *in die Gesellschaft*? Die Anfänge etwa von Aktionskunst oder ‚body art‘ (z.B. bei Günter Brus oder Franko B), bei denen die Betrachter gezwungen waren, sich die Frage zu stellen, ob sie den Vorgängen der Selbstverletzung auf der Bühne ruhig zusehen konnten oder nicht vielmehr einschreiten mussten, deuten stark in diese Richtung [Hervorhebung im Orig.].“³⁷⁵

Demnach könnte man aus dem Zwiespalt des oder der Teilnehmenden Handlungsanweisungen oder Empfehlungen für das Leben in der Gesellschaft ableiten. Dass das Leben in neurologischer Hinsicht ein steter Lernprozess ist, betont auch Bauer:

„Die Notwendigkeit, neue Perspektiven und unterschiedliche Handlungsmuster auszuprobieren, endet also nicht mit der Kindheit. Das Handlungs- und Interaktionsinventar, das wir als soziale Gemeinschaft leben und im neurobiologischen Format des Spiegelsystems aufbewahren, muss zeitlebens – zunächst im Spiel, später in

373 Vgl. Fischer-Lichte 2004a, S. 67.

374 Die genannten Beispiele beziehen sich auf Performances, die in Kapitel 2.1.3.2 analysiert werden.

375 Pfaller 2008, S. 321.

unterschiedlichen Formen des kulturellen Austausches – immer wieder neu ausgehandelt werden.“³⁷⁶

Das Theater und die Performancekunst werden so zur Austauschmöglichkeit für neurologisches Handlungsinventar. Indem wir Kultur erleben, lernen wir. Dass dies in gemeinsam erfahrenen Performances ganz anders möglich ist, als bspw. beim isolierten Lesen, verdeutlicht der Literaturwissenschaftler Christof Kalb. Er orientiert sich in seiner Literaturanalyse an Turners „Differenzierung von liminalen und liminoiden Genres.“³⁷⁷ Seine folgende Feststellung lässt sich auch auf die Situation des oder der Teilnehmenden angesichts einer existenziellen Performance übertragen: „In liminoiden symbolischen Ausdrucksformen wird Leiden anders als im Ritual nicht mehr nach kollektiv verbindlichen Mustern erfahren: das Individuum muß die Bedingungen des Sinns seines Leidens aus sich selbst erzeugen.“³⁷⁸ Allerdings haben die Teilnehmenden, anders als die Leser*innen eines leidvollen Romangeschehens, zum einen die Leitfigur des Performers oder der Performerin, an der/dem sie sich ggf. orientieren können, zum anderen die „spontane Communitas“ der anderen Teilnehmenden, mit denen sie ihre Eindrücke teilen. Die Konfrontation mit der Sterblichkeit im Kontext einer existenziellen Performance lässt den oder die Teilnehmer*in nicht allein, sondern bietet ihm/ihr den Raum einer konstruktiven Auseinandersetzung, gemeinsam mit anderen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Performance in hohem Maße von dem Zusammenspiel zwischen Performenden und Teilnehmenden profitiert und dadurch sogar erst entsteht.³⁷⁹ Die existenzielle Performancekunst erzeugt auf der interpersonellen Ebene temporär Nähe zwischen den Teilnehmenden, da sich eine spontane Gemeinschaft ausbildet und die besondere Intensität des Erlebten die Teilnehmer verbindet. Darüber hinaus vermittelt die existenzielle Performance durch die interpassive Stellvertreterrolle des Akteurs oder der Akteurin und die Übertragung von Schmerzerleben ein Bewusstsein von Sterblichkeit. Den Teilnehmenden bietet sich auf der intrapersonellen Ebene die Möglichkeit, durch die Übertragbarkeit des Wahrgenommenen eigene Schlüsse auf die Sterblichkeit und ihr Verhalten in liminalen Situationen zu ziehen.

Um diese theoretischen Ausführungen zu den Besonderheiten der Begegnung von Akteur*innen und Teilnehmer*innen zu verdeutlichen, werden im Folgenden existenzielle

376 Bauer 2006, S. 72.

377 Kalb 1999, S. 168.

378 Kalb 1999, S. 168.

379 Vgl. Fischer-Lichte 2004a, S. 47.

Performances beschrieben, in denen die Teilnehmenden aufgefordert sind, den Performenden Schmerzen zuzufügen (Kapitel 2.1.3.1) oder bei denen das aktive Eingreifen in das Performancegeschehen notwendig ist (Kapitel 2.1.3.2).

2.1.3.1 Komm, spiel mit Sterben: Von der Aufforderung, Schmerz zuzufügen

Die in diesem Unterkapitel untersuchten Performances zeichnen sich dadurch aus, dass sie eine Aufforderung an die Teilnehmer*innen richten, dem Künstler oder der Künstlerin potenziell Schmerzen zuzufügen. Die in den liminoiden Performances noch auftauchende passive Rolle der Teilnehmer*innen wandelt sich nun und die Teilnehmer*innen werden zum aktiven Part der Performance. Sie gestalten das Geschehen und wirken nicht nur reaktiv mit, sondern von ihnen hängt der Ab- und Fortlauf der Performance ab. Indem die Künstler*innen Marina Abramović, Jochen Gerz und Yann Marussich die Teilnehmer*innen derart herausfordern, begründen sie die wohl eindringlichste Form existenzieller Performance.

Die Performancekünstlerin **Marina Abramović** forderte 1974 in „*Rhythm 0*“ die Teilnehmenden dazu auf, verschiedene Gegenstände wie eine Rose, eine Feder, Wasser oder eine Waffe mit Munition zu verwenden und auf diese Weise die Performance aktiv mitzugestalten.³⁸⁰ Die Performerin stand währenddessen im Raum und machte sich zu einem Objekt, indem sie an sich geschehen ließ, was den Teilnehmer*innen einfiel. Letztlich führte dies dazu, dass einige Teilnehmer*innen sie aufforderten, die Waffe auf sich zu richten und zu schießen,³⁸¹ wozu es jedoch nicht kam, da andere Teilnehmer*innen eingriffen um dies zu verhindern. Es bestand somit kurzzeitig die Möglichkeit, dass die Performerin während der Performance hätte sterben können.

Natürlich ging es in „*Rhythm 0*“ um mehr als den potenziellen Tod der Künstlerin. Abramović stellte in dieser Performance vor allem Fragen zur Freiheit und Verantwortung jeder/jedes Einzelnen (den Mitmenschen gegenüber) und hinterfragte das Verhältnis von Subjekt und Objekt.³⁸² Indem sie sich als Objekt zur freien Verfügung stellte, wurden die Teilnehmer*innen der Performance zu handelnden Subjekten, was in der Kunst bis dahin eher unüblich war. Die Interaktion wurde nicht nur herausgefordert, sondern in ihr bestand die Performance. Zugleich blieb die Künstlerin Subjekt, indem sie Vorgaben zum Ablauf ihrer Performance machte.³⁸³

Abramović begab sich in „*Rhythm 0*“ in einen liminalen Zwischenbereich, indem die Grenzen zwischen Verantwortung und Verantwortungslosigkeit, zwischen Subjekt und Objekt,

380 Bildmaterial siehe Biesenbach 2008.

381 Bildmaterial siehe Biesenbach 2010.

382 Vgl. Vorkoeper, Ute: Der Zwang der Freiheit, 01.03.06, zeit.de,

http://www.zeit.de/feuilleton/kunst_naechste_generation/tod_3, zuletzt aufgerufen am 03.11.14.

383 Vgl. Stooss 1998, S. 84. Hier findet sich auch die komplette Liste der 72 Objekte.

zwischen Zwang und Freiheit, Leben und Tod, Akteur*in und Teilnehmer*in verschwammen und ineinander übergingen. Indem die Künstlerin potenzielle Folterinstrumente und Mordwaffen (z.B. Hammer, Säge, Axt, Pistole mit Munition ...) als Objekte der Performance den Teilnehmer*innen zur Verfügung stellte, riskierte sie absichtlich ihr Leben. Wie eine Märtyrerin ertrug sie das rituelle Geschehen, das die Teilnehmer*innen an ihr vollzogen, und überließ die Dinge ihrem Lauf. Innerhalb der sechs Stunden befand sie sich durch das ernste Risiko in einem liminalen Dazwischen: zwischen Leben und Sterben.

Während die Teilnehmer*innen der Performance von Abramović Anweisungen darüber erhielten, wie und mit welchen Gegenständen sie vorgehen konnten, wurden die Teilnehmer*innen von **Jochen Gerz** (*1940) im Unklaren belassen bzw. bewusst irritiert. Der Künstler testete in seiner Performance „*A Purple Cross for Absence Now*“, die 1979 in Genf im Centre d'Art Contemporain stattfand, das Verantwortungsbewusstsein und das Aggressionspotenzial der Performance-Teilnehmer*innen.³⁸⁴

Der Performance-Aufbau bestand in „*A Purple Cross for Absence Now*“ aus zwei Ebenen oder Räumen, die miteinander verbunden waren. In dem einen Raum befanden sich die Teilnehmer*innen. Sie blickten auf eine durch den Raum gespannte Gummileine, die in der Wand zu einem weiteren Raum verschwand. Darüber hinaus befand sich ein Monitor im Besucherraum, auf dem im Porträt der Künstler zu sehen war, mit einer Schlinge um den Hals.³⁸⁵ Die Teilnehmer*innen hatten vorerst keine Kenntnis des zweiten Raumes, in dem sich Jochen Gerz befand, die Gummileine um den Hals tragend, welche im ersten Raum gespannt war. Sie fanden heraus, dass, wenn sie an der Gummileine zogen, das Bild des Künstlers auf dem Monitor direkt darauf reagierte; er litt sichtbar, da ihm die Luft wegblieb.³⁸⁶ Die Tatsache, dass die eigene Handlung (das Ziehen an der Leine) jemand anderen offensichtlich leiden lässt (den Mann auf dem Monitor), hielt die Teilnehmer*innen offenbar nicht davon ab, weiter an der Gummileine zu zerren.

„Die nonverbale Aufforderung zum Mitspielen oder Testen zeitigte ernste Folgen. Die Schlinge wurde weiter angezogen, so weit, bis einer begriff, dass man den Künstler nebenan retten und im letzten Augenblick den Erstickenden mit einem Schnitt durch die Gummischlinge erlösen musste. In den wenigen Berichten, die es von diesem Werk gibt, ist nicht die Rede davon, dass die Besucher etwa gegen ihren eigenen Willen handelten oder es unter Protest ablehnten, an der Strippe zu ziehen.“³⁸⁷

384 Vgl. Graevenitz 2013, S. 144.

385 Bildmaterial siehe Gerz 1985.

386 Bildmaterial siehe Gerz 1985.

387 Graevenitz 2013, S. 144.

Möglicherweise war es die Tatsache, dass die Teilnehmer*innen den leidenden Künstler auf einem Monitor sahen und nicht real vor sich, die eine Verschiebung der Realitätswahrnehmung bedingte. Man hielt die Performance womöglich für ein Spiel, bei dem niemand ernsthaft leidet, weil das Resultat der Handlung nur auf einem Bildschirm zu sehen war, wie im Fernsehen. Meyer schreibt dazu:

„Gerz’ Annahme war, dass die räumliche Distanzierung das Gewaltpotential der Zuschauer erhöhe beziehungsweise ihre Handlungen nicht als Ursache der Wirkung auf dem Videobild von ihnen wahrgenommen werde. [...] Wie ich später [...] noch einmal verdeutlichen werde, ist die Grenze dessen, was ein elektronisches Abbild an physischer Gewalt vermitteln kann, weitaus geringer, als säße die Person, der Gewalt angetan wird oder die sich selbst Schmerz zufügt, im selben Raum. Gerz macht gerade in diesem Verlust der Zuschauerrolle und der Verschmelzung des Betrachters mit dem Künstler zum Koproduzenten der Arbeit den Moment fest, der die Performance zur Kunst macht.“³⁸⁸

Antje von Graevenitz zieht eine Parallele zum psychologischen Verhaltensexperiment von Stanley Milgram.³⁸⁹ Im Jahr 1961 wurde der heute als *Milgram-Experiment* bekannte Versuch durchgeführt, bei dem die Versuchspersonen die Aufforderung erhielten, per Knopfdruck einer anderen Person Stromschläge zuzufügen. Es ging darum zu testen, inwieweit Menschen dazu bereit sind, Aufforderungen bzw. Befehlen von Autoritäten Folge zu leisten, selbst wenn andere dafür leiden oder gar sterben müssen.³⁹⁰

Die Versuchsperson im Milgram-Experiment war ein »Lehrer«. Der vermeintliche Schüler wurde an einem Schockgenerator festgeschnallt, wobei der Lehrer zusah. Der Lehrer nahm vor einem Schaltpult Platz, an dem verschiedene Schalter von 15-450 Volt und mit den Vermerken „leichter Schock“ bis hin zu „bedrohlicher Schock“ reichten. Das Experiment bestand darin, dass der Lehrer den Schüler im Nebenraum einem Lerntest zu unterziehen hatte: Bei richtiger Antwort sollte er zur nächsten Frage übergehen, bei falscher dem Schüler einen elektrischen Schock verpassen und diesen bei jedem Fehler weiter erhöhen.³⁹¹ „Der ‚Lehrer‘ ist eine echte, uninformierte Versuchsperson; sie kommt ins Labor, um an einem Experiment teilzunehmen. Der Schüler (oder ‚das Opfer‘) *spielt* nur seine Rolle und erhält selbstverständlich keinen Schock.“³⁹²

Das erschreckende Ergebnis: Von 40 Versuchspersonen weigerten sich lediglich 14 den „Schüler“ dem maximalen Schock auszuliefern.

388 Meyer 2008, S. 313.

389 Vgl. Graevenitz 2013, S. 144 f. Sie schreibt irrtümlicherweise von Milgrim, statt Milgram.

390 Vgl. Milgram 1997, S. 9.

391 Vgl. Milgram 1997, S. 19.

392 Milgram 1997, S. 19-20.

Zwischen dem Milgram-Experiment und Gerz' Performance besteht natürlich ein wesentlicher Unterschied: In der Performancekunst gibt es keine Autoritätsperson – höchstens die Idee der Kunst oder die künstlerische Situation, die dem Teilnehmer oder der Teilnehmerin ein erwartetes (nicht befohlenes) Verhalten suggeriert. Das macht es jedoch nicht besser. Im Gegenteil: Es handelt sich um die freie Entscheidung des Teilnehmers oder der Teilnehmerin, den Künstler zu quälen. Wenn Menschen sich also auch ohne direkten Befehl einer Autoritätsperson, nur aufgrund einer an sie gerichteten Erwartungshaltung (Milgram spricht von „Bindungsfaktoren“³⁹³) im Kunstkontext bereit zeigen, anderen Schmerzen zuzufügen, zeigt dies die ethische Relevanz solcher künstlerischer Arbeiten.

Liegt es womöglich an der nur über Video übertragenen Schmerzreaktion des Künstlers, dass einige Teilnehmer*innen weiterhin an dem Seil ziehen? Graevenitz merkt an, dass

„der Betrachter auch in diesem Falle der Gerz'schen Performances zurecht meint, sich diese Freiheit zum tödlichen Strippeziehen im Rahmen und Spiel des Kunstwerkes nehmen zu dürfen, vor allem, da er ja den Künstler nur noch als Bild wahrnimmt und nicht die gleiche Verantwortung spürt, als wenn er einen leibhaftigen Menschen vor sich sähe.“³⁹⁴

Jochen Gerz stellt die Teilnehmer*innen seiner Performance ebenso wie Marina Abramović in „*Rhythm 0*“ vor die Herausforderung, zwischen ethischem und ästhetischem Verhalten zu entscheiden. Beteiligen sie sich an der Misshandlung oder verweigern sie diese? Greifen sie ein und retten den Künstler im Nebenraum?

Mehr noch: Die künstlerische Aktion besteht gerade darin, den Künstler in Form des Mannes auf dem Monitor leiden zu lassen. Würde sich niemand beteiligen und jede/r Teilnehmer*in sich weigern, an dem Gummiseil zu ziehen, wäre die Performance ereignislos und hätte keine Grundlage mehr.

„Wer wollte also richten, da doch die Verlockung groß ist, einmal – unter den Voraussetzungen des Kunstkultes – konsequent das tun zu dürfen, was man in der Gesellschaft nicht darf – selbst wenn es sich um die Auslöschung des Künstlers als Werkvollendung handelt? Wer wollte den Betrachter richten, der allzu blauäugig meinte, er erwürge nur eine Bildfigur auf dem Monitor und nicht den tatsächlich nebenan sitzenden Menschen im geschlossenen Circuit der Aufnahme? Regeln, die zu weit führen können, Schönheit im Widerstreit mit Moral, Spiel als Mord: Auch dieses Kunstwerk von Jochen Gerz war eine ‚teaching situation‘. Das Empfinden, Gewissen und Verantwortungsgefühl standen auf dem Prüfstein. Gerz kratzte an der Oberfläche und förderte die Heuchelei menschlicher, gesellschaftlicher und kultureller Tugenden zu Tage.“³⁹⁵

393 Vgl. Milgram 1997, S. 23.

394 Vgl. Graevenitz 2013, S. 145.

395 Graevenitz 2013, S. 146. Anmerkung: Die Formulierung „teaching situation“ stammt ursprünglich von Marina Abramović, die den Begriff seit 1993 für ihre Arbeiten verwendet, vgl. hierzu Graevenitz 2013, S. 143 und Meyer 2008, S. 312.

„Spiel mit Sterben“ wird bei Jochen Gerz zum Appell zum Gelingen der Performance beizutragen. Zeitgleich fragt der Künstler nach der eigenen Verantwortung: Kann man ethisch vertreten teilzunehmen oder will man es sogar wissentlich aus bisher verborgenen sadistischen Motiven heraus? Kann und darf Kunst zu einem Möglichkeitsraum des sonst Verbotenen werden? Ob nun die Werkvollendung in der Auslöschung des Künstlers besteht, wie von Graevenitz dies behauptet, sei dahingestellt. Fakt ist, dass der Grundgedanke in „*A Purple Cross for Abscence Now*“ darin besteht, dem Künstler Schmerz zuzufügen.

Das Aktivitäts-Passivitäts-Verhältnis wird dabei umgekehrt: Der Künstler verharret passiv mit einer Schlinge um den Hals und die Teilnehmer*innen sind dagegen aufgefordert, nicht mehr passiv konsumierend Kunst zu genießen, sondern aktiv an der Aktion teilzunehmen, indem sie an dem Gummiseil ziehen und Schmerz hervorrufen. Auf die passive Rolle des Künstlers wird bereits im Titel verwiesen; das Kreuz lässt Assoziationen zum Märtyrer und erduldetem Erleiden von Schmerzen zu. Zugleich spielt die Frage nach der unmittelbaren Anwesenheit eine Rolle: Ist man eher dazu bereit, jemand Abwesendem Schmerz zuzufügen? Der Künstler ist in „*A Purple Cross for Abscence Now*“ gleichzeitig an- und abwesend: Er ist auf dem Monitor sichtbar, befindet sich aber nicht im selben Raum wie die Teilnehmer*innen, sondern im Nebenraum. In dieser Oszillation zwischen Präsenz und Absenz lassen sich gedankliche Parallelen zur An- bzw. Abwesenheit von Verstorbenen ziehen. Ist ein Mensch nicht mehr präsent, wenn er tot, also körperlich abwesend ist? Oder können Bilder in medialer Übertragung durch Videos und Fotos eine Form der Anwesenheit heraufbeschwören? In diesem liminalen Zwischenraum von An- und Abwesenheit lässt sich keine eindeutige Grenze ausmachen.

Jochen Gerz ruft demnach in „*A Purple Cross for Abscence Now*“ in mehrfacher Hinsicht eine liminale Situation hervor: Er setzt sich selbst dem Risiko aus, stranguliert zu werden und erzeugt dadurch Liminalität. Es besteht die Gefahr, dass er wie ein Märtyrer der Kunst in seiner Performance hingerichtet wird. Zugleich ist die von ihm erzeugte Situation liminal, da die Performance-Teilnehmer*innen nicht sofort einordnen können, ob es sich um ein reales Risiko handelt, oder doch nur um ein fiktives Spiel mit dem Schmerz und der Sterblichkeit des Künstlers. Die Performance bewegt sich in einem Zwischenzustand und oszilliert zwischen den Polen ethischen und unethischen Verhaltens, Leben und Sterben, Absenz und Präsenz, Sadismus und Masochismus bzw. Aktivität und Passivität. Zudem handelt es sich sowohl um eine interpassive Situation, da Gerz Schmerzen sowie ein Risiko auf sich nimmt, als auch um eine interaktive, da die Teilnehmenden sich an der Situation beteiligen sollen.

Der Einsatz der Videoübertragung zeichnet die Performance von Gerz gegenüber den anderen in dieser Arbeit besprochenen Performances aus, da er dadurch eine weitere Ebene der Wahrnehmung ins Spiel bringt und sich das Verhalten der Teilnehmer*innen dadurch ggf. ändert.

Auch in der bereits angeführten Performance „*Traversée*“ (2004-2018) von **Yann Marussich** bestand die Performance aus der Mitwirkung und Beteiligung der Teilnehmer*innen. Sobald sie den Raum betraten, fanden sie den auf einer grünen Bahn liegenden Künstler vor, welcher ein Seil um den Hals geschlungenen hatte. Sie hatten die Möglichkeit, an einer Kurbel zu drehen und somit am Künstler zu ziehen und ihn über die Bahn zu bewegen.³⁹⁶ Wie bei Gerz gab es weder eine Handlungsanweisung noch ein festes Prozedere, wie ein Text auf der Homepage des Künstlers verdeutlicht:

„From the moment the audience enters the venue, they become part of the performance. And yet the spectator is free on all levels. There are no instructions. There is no procedure to follow. All they can do is take responsibility for themselves, for their opinions and actions – or lack there of. There is no censorship either, only possibilities.“³⁹⁷

Allerdings kann in der Tatsache, dass die Performance erst dann endet, wenn Marussich am anderen Ende der Bahn angekommen ist, durchaus eine implizierte Handlungsaufforderung bzw. ein vorgegebenes Prozedere gesehen werden. Zwar haben die Teilnehmenden freie Wahl darüber, ob sie die Kurbelvorrichtung betätigen oder nicht, jedoch würde das Ereignis zu keinem Ende kommen, betätigte niemand die Apparatur, sodass es irgendetwas tun *muss*.³⁹⁸ Zudem sind die Wahl- und Handlungsmöglichkeiten der Teilnehmenden eingeschränkt, da sie lediglich zwischen Teilnahme und Verweigerung, Zusehen und Verlassen des Raumes entscheiden können.

Die Performance changiert zwischen der sadistischen Seite bei den Teilnehmer*innen und der masochistischen im Künstler. Dabei nimmt der Performer das Risiko und den Schmerz wissentlich in Kauf, die Teilnehmer*innen jedoch finden sich unvorbereitet in einer Situation wieder, in der sie sich irgendwie verhalten müssen. Es gibt keine konkrete Handlungsanweisung wie bspw. bei Abramović, sondern höchstens eine implizierte, was die Orientierungslosigkeit der Teilnehmer*innen verstärkt:

„The lack of instructions leaves the audience face to face with their own selves, with their repressed and conscious desires – an experiment similar to Stanley Milgram’s ,exercise in

396 Bildmaterial siehe Meyer 2008 und <http://yannmarussich.ch>.

397 Rochat, Anne, frz. Beschreibung auf der Homepage des Künstlers, ins Englische übersetzt von AJS Craker, <http://yannmarussich.ch/perfos.php?p=5>, zuletzt aufgerufen am 19.11.14.

398 Bildmaterial siehe Meyer 2008 und <http://yannmarussich.ch>.

responsibility‘ in his *Obedience to authority* project conducted between 1960 and 1963. The audience is intentionally stuck in a group dynamic, full of hopes and threats. Individuals relate to each other in three possible ways: sympathy, antipathy or indifference. And it appears that aggressiveness increases productivity in a democratic group. Marussich’s high-risk performance experiments with individual liberties at the heart of the audience.“³⁹⁹

Anne Rochat verweist im Text zur Performance auf das Milgram-Experiment, ein Zusammenhang, den auch von Graevenitz im Bezug auf Jochen Gerz’ Performance herstellte. Wie bei Gerz und Abramović (in „*Rhythm 0*“) kommt es zu einer Umkehrung des Aktivitäts-Passivitäts-Verhältnisses: Der Teilnehmer oder die Teilnehmerin ist der aktive Part, der Künstler verweilt passiv und lässt die Dinge geschehen. Es kommt darauf an, wie sich die Teilnehmer*innen entscheiden, sie müssen die Situation einordnen, sich für ein Verhalten entscheiden und dementsprechend handeln. Selbst wenn sie nichts tun, verhalten sie sich zu der Performancesituation. Sie können sich – frei nach Watzlawick – nicht *nicht* verhalten.⁴⁰⁰ Die Situation setzt die Teilnehmer*innen einer Liminalität aus, aus der sie sich durch ihr Verhalten befreien müssen.

Die Teilnehmer*innen, die sich dafür entscheiden, an der Kurbel zu drehen und damit den Künstler am empfindlichen Hals über die Matte zu bewegen, gehen den aktiveren Weg, bringen die Performance voran, verhalten sich aber gleichzeitig sadistisch, da sie jemandem Schmerz zufügen. Anders als in „*A Purple Cross for Absence Now*“ sehen sich die so handelnden Teilnehmer*innen auch unmittelbar demjenigen gegenüber, dem sie Schmerzen zufügen. Er befindet sich (wie bei Abramović) im gleichen Raum, seine Mimik wird nicht wie bei Gerz von einem Monitor übertragen, sondern spielt sich direkt vor ihnen am Boden ab. Sie könnten ihn sogar schreien oder stöhnen hören. Doch Yann Marussich will den Schmerz nicht vorführen, er erträgt ihn stumm und reaktionslos.

Meyer beobachtete bei den Teilnehmenden sehr unterschiedliche Reaktionen und Verhaltensweisen während der Performance und auch Diskussionen untereinander:

„Äußerst interessant ist auch der Aspekt, dass es, nach Angaben des Künstlers, innerhalb des Publikums zu Diskussionen und teilweise zu körperlichen Übergriffen kam. Ein Teil der Besucher war sofort bereit, die Konstruktion von ‚*Traversee*‘ zu bedienen, um den Künstler der Strangulierung und der schleifenden Fortbewegung auszusetzen. Andere wiederum versuchten genau dieses zu verhindern. Damit startet Marussich mit seiner Arbeit eine Diskussion um ethische Grundwerte und Handlungsoptionen [...]“⁴⁰¹

399 Rochat, Anne, frz. Beschreibung auf der Homepage des Künstlers, ins Englische übersetzt von AJS Craker, <http://yannmarussich.ch/perfos.php?p=5>, zuletzt aufgerufen am 19.11.14.

400 Vgl. Fischer-Lichte 2004a, S. 67.

401 Meyer 2008, S. 312.

Tatsächlich ist auch in einem Videomitschnitt der Performance von 2004 auf der Homepage des Künstlers eine rege Diskussion zwischen Teilnehmer*innen an der Kurbel zu sehen (leider nicht zu hören). Außerdem sieht man im späteren Verlauf zwei Frauen neben dem Künstler niederknien, die offenbar die Erträglichkeit der Schmerzen an seinem Körper besser einschätzen wollen bzw. ihn vom Rand der Matte zurück in die Mitte schieben.

Offenbar gehen die Teilnehmer*innen, die die Kurbel bedienen, davon aus, der Künstler wisse schon, was er tue. Oder es sei doch nur eine Art gespielter Show, in der niemand ernstlich Schaden nehmen könne. Jene Teilnehmer*innen, die gegen eine Bedienung der Kurbelkonstruktion sind, sehen eher den Ernst der Lage und das in ihr enthaltene Risiko.

Yann Marussichs Arbeit enthält vielfache Hinweise und Anregungen zu den Dichotomien von Verantwortlichkeit und Verantwortungslosigkeit, Sadismus und Masochismus, Aktivität und Passivität. Darüber hinaus geht es auch um Stillstand und Bewegung: Wenn keiner der Teilnehmer*innen bereit ist, die Kurbelvorrichtung zu bedienen, stagniert die Performance, nichts bewegt sich mehr und der Künstler muss an dem letzten Punkt auf der Matte verharren. Gleichzeitig gerät der Körper des Künstlers und damit auch die Aktion in Bewegung, sobald jemand kurbelt und das Seil anzieht. Der Körper legt eine vordefinierte Wegstrecke zurück. Wenn er das Ende des Weges erreicht hat, kommt es zum endgültigen Stillstand, zum Ende der Performance.

Die Rezeption von Kunst wird in den drei beschriebenen Performances zur Herausforderung für die Rezipient*innen, die zu Teilnehmer*innen werden oder werden können. Sie müssen teilweise innerhalb von Sekunden Entscheidungen treffen um sich aus dem inneren Zwiespalt zu befreien, der sie zwischen ästhetischem oder ethischem Handeln, zwischen fiktiver oder realer Einordnung des Gesehenen hin- und herschwanken lässt.

„Das Publikum sieht sich, neben der grundsätzlichen Verantwortung, eine moralische Entscheidung über Abbruch oder Akzeptanz des Gesehenen zu treffen, vor eine große Herausforderung in der Interpretation einer Performance gestellt: Wann ist eine Arbeit auf einen Eingriff von außen angelegt? Wann stört ein Eingriff von außen die Konzeption der gesamten Arbeit? Diese Entscheidungen müssen aufgrund der ephemeren Struktur einer Performance und ihres Eingebettetseins in die zeitliche Ko-Präsenz mit ihren Betrachtern sofort getroffen werden. [...] Das Publikum muss mit der real vor ihren Augen gezeigten bildhaften Handlung umgehen und sich für ein Rollenmodell entscheiden.“⁴⁰²

Die Teilnehmer*innen als Publikum sind zwischen einem beobachtenden, abwartenden Verhalten und einem helfenden Eingreifen hin- und hergerissen, wenn sie sehen, wie sich ein

402 Meyer 2008, S. 341.

Künstler oder eine Künstlerin quält oder dem Risiko aussetzt, zu sterben. Entscheiden sie sich für das Interagieren, setzen sie sich über die ihnen sonst aus dem Kunstkontext bekannte Verhaltensweise hinweg und nehmen eine neue Rolle ein. Fischer-Lichte beschreibt diesen inneren Zwiespalt, ähnlich wie Meyer, im Bezug auf Abramović mit folgenden Worten:

„Damit versetzte sie [Marina Abramović, Anm. LP] den Zuschauer in eine irritierende, zutiefst verunsichernde und in diesem Sinne qualvolle Situation, in der bisher fraglos gültige Normen, Regeln und Sicherheiten außer Kraft gesetzt zu sein schienen. Für den Besuch einer Galerie oder eines Theaters bestand traditionell die Regel, daß die Rolle des Besuchers als diejenige eines Betrachters bzw. Zuschauers definiert ist. Der Galeriebesucher betrachtet die dort ausgestellten Werke aus größerer oder geringerer Entfernung, ohne sie jedoch jemals zu berühren. [...]

Im Alltagsleben dagegen gilt die Regel, sofort einzugreifen, wenn einer sich oder einen anderen zu verletzen droht – es sei denn, man setzt sich damit selbst einer Gefahr für Leib und Leben aus. Welche Regel sollte der Zuschauer in Abramovićs Performance anwenden? Ganz offensichtlich verletzte sie sich tatsächlich und war gewillt, ihre Selbstfolterung weiter andauern zu lassen. [...] Erforderte es nicht der Respekt vor der Künstlerin, sie ausführen zu lassen, was ihr Plan und ihre künstlerische Absicht zu sein schienen? Würde man nicht das Risiko eingehen, ihr »Werk« zu zerstören?“⁴⁰³

Die Ambiguität, in die die Teilnehmer*innen der Performancesituation hineinmanövriert werden, ist irritierend, verunsichernd, und zutiefst aufrüttelnd. Rückblickend auf Abramović’ „*Rhythm 0*“ wird deutlich, wie der Zwiespalt einen Zwischenbereich öffnet:

„With Rhythm 0, Abramović designed a situation, in which her death is included as a possibility, because the border from life to death could have been crossed during the performance. The participating viewer could have become a murderer or, by inactivity, become guilty of letting it happen. Then, the original audience could have watched someone die, participate in the experience of the death of someone else.“⁴⁰⁴

Selbst wenn Marina Abramović nicht endgültig die Grenze zwischen Leben und Tod überschreitet, so entsteht doch ein Zwischenraum, in dem auf zugespitzte Weise beides gleichermaßen möglich ist. Ebenso möglich sind laut Dangel verschiedene neue Rollen der Teilnehmer*innen, die durch ihr Verhalten zu Mörder*innen oder Schuldigen werden können. Die Performancekünstler*innen werden, ebenso wie die Teilnehmer*innen, während der Performances zu sogenannten Schwellenwesen:

„Die Eigenschaften des Schwellenzustands (der ‚Liminalität‘) oder von Schwellenpersonen (‚Grenzgängern‘) sind notwendigerweise unbestimmt, da dieser Zustand und diese Personen durch das Netz der Klassifikationen, die normalerweise Zustände und Positionen im kulturellen Raum fixieren, hindurchschlüpfen. Schwellenwesen sind weder hier noch

403 Fischer-Lichte 2004a, S. 11.

404 Dangel 2012, S. 227.

da; sie sind weder das eine noch das andere, sondern befinden sich zwischen den vom Gesetz, der Tradition, der Konvention und dem Zeremonial fixierten Positionen.“⁴⁰⁵

Schwellenwesen sind Menschen im Zustand des *Dazwischen*: Sie nehmen eine temporäre Zwischenrolle ein, da sie zwischen zwei Seiten, zwischen zwei (oder mehreren) Rollen schwanken. Dieser Schwellenzustand, in dem die Teilnehmer*innen temporär zu Schwellenwesen werden, führt häufig zur Interaktion in den liminalen Performances. Die Künstlerin Marina Abramović betont den positiven Aspekt, den die Interaktion haben kann. Sie sieht die Interaktion sogar als neues Konzept, dem Performancekunst folgen könnte:

„If the artist can reach a point of illuminating a state of mind, he has to work with the public. Until now, the public has been very passive and just a voyeur of the art work: in a museum you learn and you don't touch the work, you are not supposed to do this and you are not supposed to do that. There all these restrictions and you never really interact. I think this has to change. The public has to take much more interactive position, has to become more of an experimenter and, together with the artist, has to develop the illumination of the state of mind, where objects would no longer be necessary between the artist and the public and the transmission of pure energy and a kind of wellbeing were the only things necessary. It is a very abstract concept, but I really believe in this.“⁴⁰⁶

Es kommt zu einer Umkehrung des Aktivitäts-Passivitäts-Verhältnisses in der Performance. Die zwischen Teilnehmer*in und Performer*in bestehende Dichotomie von Aktivität und Passivität wird durch die Risiko-Bereitschaft der Performer*innen ins Schwanken gebracht und schließlich umgekehrt.

Mit dem Aktivitäts-Passivitäts-Verhältnis eng verknüpft ist auch die Relation zwischen Subjekt und Objekt. Um nochmals Erika Fischer-Lichte zu zitieren:

„Anstelle eines Kunstwerks, das eine von ihr und den Rezipienten unabhängige Existenz besitzt, schuf sie [Marina Abramović, Anm. LP] ein Ereignis, in das alle Anwesenden involviert waren. Das heißt, auch für die Zuschauer gab es nicht ein von ihnen unabhängiges Objekt, das es immer wieder wahrzunehmen und zu deuten galt, sondern vielmehr eine Situation *hic et nunc*, in die die im selben Raum und zur selben Zeit präsenten Ko-Subjekte gestellt waren. Ihre Handlungen lösten physiologische, affektive, volitionale, energetische und motorische Reaktionen aus, die zu weiteren Handlungen herausforderten. Durch diesen Prozeß wurde die dichotomische Subjekt-Objekt-Relation in ein eher oszillierendes Verhältnis überführt, in dem sich Subjekt- und Objektposition kaum klar bestimmen noch auch deutlich voneinander unterscheiden ließen.“⁴⁰⁷

Einerseits hebt somit die existenzielle Performance als Ereignis (im Gegensatz zum fixierten Bildträger) die Subjekt-Objekt-Relation auf, andererseits wird die Relation fokussiert durch

405 Turner 1989, S. 95.

406 Abramović und Obrist 2010, S. 19-20.

407 Fischer-Lichte 2004a, S. 19-20.

die Infragestellung und die Aufhebung der traditionellen Rollenverteilung zwischen Performer*in und Rezipient*in.

Durch das Oszillieren der Relationen von Subjekt und Objekt sowie von Aktivität und Passivität und die Konfrontation mit der Sterblichkeit wird eine weitere Fragestellung relevant, die oben bereits in den Zitaten von Meyer und Fischer-Lichte anklang: Wie verhalten sich die Teilnehmer*innen der existenziellen liminalen Performances in Bezug auf Ethik und Ästhetik? Denn die Teilnehmer*innen der existenziellen Performance sehen sich der Herausforderung gegenüber, sich entweder distanziert (ästhetisch) oder verantwortlich (ethisch) zu verhalten.

Werden sie aktiv und durchbrechen die ihnen sonst zugeordnete passive Rolle, greifen sie in die Performance als Kunstwerk ein, ohne zu wissen, ob dies gewünscht oder gar verlangt ist. Im 21. Jahrhundert hat der/die Performancebesucher*in ein anderes Wissen über die in Theater und Performancekunst stattfindende Interaktion und er/sie ist mitunter weniger gehemmt, einzugreifen bzw. sieht sich ggf. sogar als Mit-Akteur*in des Geschehens. In den Anfängen der Performancekunst in den 1970er Jahren herrschte jedoch wesentlich mehr Verunsicherung im Bezug auf das Interagieren im Kunstkontext. Man sollte meinen, die Teilnehmer*innen einer Performance von Abramović 1974 oder von Gerz 1979 sähen sich demnach mit anderen Fragen konfrontiert als die Teilnehmer*innen von Marussichs „*Traversée*“ 2004. Genaugenommen ist dies jedoch nicht der Fall. Indem Marussich seine Performance „*Traversée*“ darin bestehen lässt, den Künstler an einem Seil am Hals über eine Bahn zu schleifen, muss sich der Teilnehmer oder die Teilnehmerin ebenso fragen, ob er/sie daran mitwirkt oder die Teilnahme verweigert. Griffe er/sie dagegen ein und versuchte den Künstler aus der Apparatur zu befreien, machte er die Performance unter Umständen zunichte. Die Fragestellung ist demnach die gleiche geblieben wie in den 1970er Jahren.

Der innere Konflikt in Bezug auf das verantwortliche Eingreifen in die Situation ist grundlegend in der liminalen existenziellen Performancekunst. Es erfordert eine Entscheidung, den Performer oder die Performerin aus dem Schmerz zu befreien bzw. ihn/sie vor einem potenziellen Sterben zu bewahren oder bloß abwartend zuzuschauen, was das Risiko birgt, sich der unterlassenen Hilfeleistung strafbar zu machen.

Zusätzlich zugespitzt wird in den drei beschriebenen Performances dieses Verhältnis, indem es für die Teilnehmer*innen darum geht,

- a) aktiv zu werden, um den Performanceablauf zu gewährleisten und

b) bei Gerz und Marussich die Aktivität darin besteht, dem Performer weh zu tun und ihn zu gefährden.

Die Performancebesucher*innen sehen sich somit mehrfach herausgefordert. Eine Entscheidung liegt darin, sich an der Performance aktiv zu beteiligen, um sie voranzubringen, die zweite Entscheidung besteht im Reflektieren der Situation, um unter Umständen Hilfe zu leisten. Zusätzlich erschwert werden diese Entscheidungen durch die Unsicherheit, welches Verhalten die Performance von den Teilnehmenden verlangt, um als Performance zu funktionieren.

Erika Fischer-Lichte stellt ästhetisches und ethisches Verhalten in Bezug auf Abramovićs Performances gegenüber und betont das Kollabieren dieser zwei Verhaltensweisen:

„Dabei erfolgte die Berührung wie in *Lips of Thomas* als Folge einer liminalen Situation: Die Zuschauer wußten nicht, ob sie sich ästhetisch oder ethisch zu den Handlungen der Künstlerin oder zu den aggressiven Handlungen, die andere an ihr vollzogen, verhalten sollten – wie in *Rhythm 0*, wo Abramović sich von einem Trupp zufällig auf der Straße aufgelesener Personen in der Galleria Studio Mora in Neapel (1974) stundenlang mißhandeln und quälen ließ. Solange sie zuschauten, verhielten sie sich ‚ästhetisch‘, was sich hier als voyeuristisch oder gar als sadistisch enthüllte, mit der Berührung dagegen fielen sie eine ‚ethische‘ bzw. ‚unethische‘ Entscheidung: Sie fügten der Künstlerin Schmerzen und Verletzungen zu oder setzten den Qualen der Künstlerin ein Ende, wie in *Lips of Thomas* oder in *Rhythm 0* die anderen Zuschauer. Der Gegensatz zwischen ästhetisch und ethisch ließ sich in allen diesen Fällen nicht aufrechterhalten.“⁴⁰⁸

Beide Pole sind nicht als Dichotomie aufzufassen, sondern sie bedingen einander und bilden ein Zwischenfeld, aus dem heraus neue Einordnungen getroffen werden müssen:

„In solchen Aufführungen ist das Ästhetische nicht ohne das Ethische zu denken. Das Ethische stellt hier vielmehr eine konstitutive Dimension des Ästhetischen dar. Deshalb eben bedeuten Aufführungen eine derartige Herausforderung. Sie verlangen, das Verhältnis von Ästhetischem und Ethischem von Grund auf zu überdenken und es radikal neu zu konzeptualisieren.“⁴⁰⁹

Dagmar Fenner nimmt (ohne auf die bereits bei Fischer-Lichte vorgenommene Differenzierung einzugehen) in ihrem Versuch über eine Kunst-Ethik 2013 diese Unterscheidung der ästhetischen und ethischen Perspektive des Rezipienten auf und beschreibt sie als grundlegend für die Kunst und deren Einordnung.

„Stellt man diese ästhetische Perspektive der ethischen gegenüber, treten die Unterschiede zwischen ihnen in aller Deutlichkeit hervor. In der **ethischen Perspektive** sind wir in faktische Gegebenheiten und Lebenszusammenhänge involviert, und es geht um das

408 Fischer-Lichte 2004a, S. 109.

409 Fischer-Lichte 2004a, S. 299.

richtige Handeln, um das Verfolgen von Handlungszielen. Aus einer **ästhetischen Perspektive** hingegen tritt man aus den alltäglichen Lebenszusammenhängen heraus, setzt sich in ein sinnliches und zugleich distanziert-reflexives Verhältnis zum Wahrgenommenen und spielt in einem Freiraum der Möglichkeiten mit verschiedenen Welt- und Selbstsichten. [Hervorhebung im Orig.]⁴¹⁰

Einen verwandten Blickwinkel, bereichert um mythologische Figuren zur Analogie-Bildung, nimmt Antje von Graevenitz ein. In ihrem Aufsatz „Das Dilemma des Betrachters. Sterben in der Performancekunst des 20. Jahrhunderts“ unterscheidet sie zwei Wahrnehmungsmodi der Rezipient*innen: Zum einen die Wahrnehmung des Parsifal, der lernen muss, mitfühlend und mitleidig zu sein (Amfortas' Wunde nicht nur zu sehen, sondern mitzufühlen). Erst als er nicht nur schaut, sondern handelt und eingreift, lernt er seine Lektion (wie der/die aktiv werdende Performanceteilnehmer*in). Zum anderen die Wahrnehmungsweise des Orpheus: Dieser schaut das Verbotene (Eurydike) an und gewinnt daraus Inspiration, tötet sie dadurch jedoch (das wäre laut von Graevenitz der passive Zuschauer, der dem Künstler (beim Sterben) zusieht und zugleich Lust sowie Inspiration dabei empfindet).⁴¹¹

Es wird sehr deutlich, in welchem Dilemma sich Teilnehmer*innen von Performance, die sich mit Sterben befasst, befinden. Nehmen sie die ihnen bekannte distanziert-passive Orpheushaltung ein? Oder werden sie aktiv, verhalten sich verantwortlich und werden damit dem Parsifal ähnlich?

Diese Deutung stimmt allerdings weniger mit den in diesem Kapitel analysierten Performances überein (auch wenn von Graevenitz bspw. Gerz selbst anführt), da es dort um noch mehr als die zwei Wahrnehmungsmodi geht: Die Aufforderung an die Teilnehmenden, dem/der Künstler*in Schmerzen zuzufügen, passt weder zur Orpheus- noch zur Parsifalhaltung. Der/die sich aktiv aggressiv bzw. sadistisch verhaltende Teilnehmer*in bedürfte einer weiteren (aus der Mythologie übertragenen) Figur, um das Deutungsmodell zu vervollständigen. Bezüglich der im nachfolgenden Kapitel beschriebenen Performances, in denen es primär um das aktive Eingreifen als Hilfeleistung geht, passt Graevenitz' Deutungsmodell.

Neben den Herausforderungen, denen sich die Teilnehmer*innen ohnehin schon gegenüber sehen, wird die Einordnung der Situation durch die Unsicherheit über den Realitätsgehalt des Geschehens erschwert. Eine Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität ist in den beschriebenen Performancesituationen nicht immer möglich. Die klare Struktur der

410 Fenner 2013, S. 65.

411 Vgl. Graevenitz 2013, S. 149-151.

Dichotomie von Fiktion und Realität gerät extrem ins Wanken: In vielen Situationen weiß der Teilnehmer oder die Teilnehmerin der Performance nicht, ob es sich um Spiel oder Ernst, um Fiktion oder Realität handelt. Spielt der Performer oder die Performerin lediglich eine Bewusstlosigkeit vor oder braucht er/sie ernsthaft Hilfe? Liegt er/sie nur da wie tot oder ist er/sie es tatsächlich? Daran gekoppelt ist die Entscheidung für oder gegen ein Verhalten – für oder gegen das Übernehmen von Verantwortung.

Die untersuchten existenziellen Performances sind eine Herausforderung an die Teilnehmer*innen auf mehreren Ebenen. Die Performances zeigen sich nicht als reines Objekt der Betrachtung sondern appellieren: „Spiel mit Sterben“. In der Konfrontation mit der Performancesituation trifft der Teilnehmer oder die Teilnehmerin vielfältige Entscheidungen:

- Werde ich aktiv und beteilige mich am Geschehen, indem ich den bspw. Künstler streichele, schlage oder stranguliere? Verhalte ich mich passiv und beobachte, was die anderen machen?
- Handelt es sich um eine gespielte oder eine ernste Situation?
- Greife ich ein, wenn der Performer eindeutig Schmerzen erleidet?
- Riskiere ich, der Verursacher des Abbruchs der Performance zu sein?

Bis auf die erste spielen alle diese zu fällenden Entscheidungen der Teilnehmer*innen auch in den im folgenden Kapitel analysierten Performances eine Rolle. Im Unterschied zu den an dieser Stelle beschriebenen Performances von Marussich, Gerz und Abramović steht die Möglichkeit, dem Künstler oder der Künstlerin weh zu tun dort jedoch nicht mehr zur Debatte, weshalb sie gesondert analysiert werden. Umso eindringlicher hat dann die Frage der Verantwortung und Hilfeleistung Relevanz, da sich die Künstler*innen in den folgenden Performances ernsthaft in Gefahr begeben und ohne das Eingreifen der Rezipienten womöglich gestorben wären.

2.1.3.2 Die Notwendigkeit des aktiven Eingreifens

„I could not accept that a performance would have to stop because you lost consciousness. [...]

I didn't accept the body's limits.“⁴¹²

Marina Abramović

Die im Folgenden beschriebenen existenziellen Performances zeichnen sich insbesondere durch zwei Aspekte aus: Zum einen durch ihren liminalen Charakter. Sowohl Boris Nieslony als auch Marina Abramović begeben sich in ausgesprochen ernste Situationen, in denen sie ihr Leben riskieren. Zum anderen ist die aktive, eingreifende Teilnahme der Besucher*innen in den hier analysierten Performances von großer, vielleicht lebensrettender Bedeutung.

Marina Abramović ist in den 1970ern Jahren eine der radikalsten Performancekünstler*innen und setzt in ihren Arbeiten immer wieder bewusst ihre Gesundheit und ihr Leben aufs Spiel. „1973-1976 erprobte sie die physischen und geistigen Grenzen ihres Körpers, indem sie ihn bedrohenden Elementen aussetzte.“⁴¹³ Diese „bedrohenden Elemente“ sind: Feuer, Eis, Hunger, Schnitte in die Haut, körperliche Verausgabung bis zur totalen Erschöpfung. Ihnen allen ist das Selbstverletzende gemeinsam, anhand dessen die Künstlerin ihre Grenzen überschreitet.

„*Rhythm 5*“ fand 1974 im Kulturellen Studentenzentrum in Belgrad statt und dauerte anderthalb Stunden. Abramović, dunkel gekleidet, legte darin einen großen fünfzackigen Stern aus, dessen Material in Benzin getränktes Sägemehl ist. Sie entzündete den Stern und umkreiste ihn, nach und nach Teile ihres abgeschnittenen Haares, ihrer Finger- und Fußnägel in die Zacken des Sterns werfend.⁴¹⁴ Schließlich legte sie sich in die Mitte des Sterns. Kopf, Arme und Beine von ihr lagen jeweils in einem der fünf Zacken des Sterns. Den weiteren Verlauf der Performance beschreibt Abramović wie folgt:

„I don't realize the fire has consumed all of the oxygen when I lay down in the star. I lose consciousness. Because I am lying the public does not react. When a flame touches my leg and I still don't react, two persons from the public enter the star and carry me out. I am confronted with the limits of my body and the performance is interrupted. After this performance I ask myself how to use my body in and out of consciousness without interrupting the performance.“⁴¹⁵

⁴¹² Stiles et al. 2008, S. 14.

⁴¹³ Jappe 1993, S. 67.

⁴¹⁴ Bildmaterial siehe Stooss 1998 und Westcott 2010.

⁴¹⁵ Stooss 1998, S. 66-73.

Sie klingt am Schluss geradezu bedauernd, dass ihre Performances enden musste, „nur“ weil sie das Bewusstsein verlor. Offenbar will die Künstlerin ihre physischen Grenzen performativ austesten – um jeden Preis. Sie riskiert dafür, in einer Performance zu sterben, bspw. aus Atemnot in „*Rhythm 5*“. Dabei ist ihr das Risiko, das sie eingeht, stets bewusst, sie provoziert es sogar dann, wenn Künstlerkolleg*innen sie darauf hinweisen:

„So wurde Marina Abramović gerade noch gerettet, als sie in einem brennenden Pentagramm aus ausgestreutem Sägemehl zu ersticken drohte. Ihre Absicht war es wohl nicht zu sterben, wohl aber wollte sie im Vollkommenheits- und Ewigkeitszeichen des Pentagramms ‚aufgehen‘. Joseph Beuys, der als Zeuge der Performance im Kulturellen Studentenzentrum in Belgrad im Jahr 1973 [sic!] zugegen war, hatte sie noch ausdrücklich gewarnt, weil er die Gefahr fortgesogenen Sauerstoffes sofort erkannt hatte. Aber die Künstlerin wollte die Erreichung ihrer physischen Grenze als Grenze des Kunstwerks kennenlernen.“⁴¹⁶

Ein Eingreifen der Teilnehmer*innen ist in dieser frühen Performance notwendig gewesen, um die Künstlerin in ihrem Ehrgeiz vor dem Tod zu bewahren. Sie selbst sieht im Nachhinein das eingegangene Risiko pragmatisch und zieht ihren Schluss daraus:

„An diesem Punkt realisierte ich, dass es die ‚Grenzen‘ des Körpers waren, die das Grundthema meiner Arbeit bilden mussten. Ich benützte die Performance, um meine mentalen und physischen Grenzen über das Bewusstsein hinaus auszuloten.“⁴¹⁷

Die Interaktion bzw. das aktive Eingreifen der Teilnehmer*innen wird auch in späteren Arbeiten der Künstlerin maßgeblich. In „*Thomas Lips*“ verhielt es sich ähnlich wie auch bereits in „*Rhythm 5*“: Ohne das beherzte Eingreifen von Teilnehmer*innen wäre die Performerin unter Umständen an ihren Selbstverletzungen gestorben.

„*Thomas Lips*“⁴¹⁸ fand 1975 in der Galerie Krinzinger in Innsbruck statt. Der Ablauf enthielt einige rituelle Elemente: Marina Abramović zog sich vor dem Publikum vollständig aus und hängte eine Fotografie von sich an die Rückwand des Galerieraums. Dann setzte sie sich an einen Tisch, aß ein Kilo Honig mit einem Silberlöffel und trank einen Liter Rotwein aus einem Kristallglas.⁴¹⁹ Sie zerbrach das Glas mit ihrer Hand und schnitt sich mit einem Rasiermesser ein Pentagramm in die Haut auf ihrem Bauch. Daraufhin peitschte sie sich aus, bis sie nichts mehr fühlte. Sie legte sich auf ein Kreuz aus Eisblöcken und stellte einen Heizstrahler auf das eingeschnittene Pentagramm, damit es blutete.⁴²⁰ Die Künstlerin blieb 30

416 Graevenitz 2013, S. 142-143.

417 McEvelley 1998, S. 15.

418 Die Performance wird von Erika Fischer-Lichte als „Lips of Thomas“ betitelt. Bei McEvelley wird die genitivische Schreibweise „Thomas’ Lips“ angeführt. In dieser Arbeit wird der von Abramović in ihrer Autobiografie „Durch Mauern gehen“, 2016, S. 102 f. verwendete Titel gebraucht.

419 Bildmaterial siehe Stooss 1998, Biesenbach 2008 und Westcott 2010.

420 Bildmaterial siehe Stooss 1998.

Minuten lang frierend und blutend auf den Eisblöcken liegen, bis Teilnehmer*innen eingriffen und das Eis unter ihr entfernten/sie wegtrugen. Sie selbst beschreibt „*Thomas Lips*“ als ihr komplexestes Stück.⁴²¹

Das aktive Eingreifen der Teilnehmer*innen hat, wie bereits anhand der Situationsbeschreibung deutlich wurde, einen hohen Stellenwert in den beiden Performances „*Rhythm 5*“ und „*Thomas Lips*“. Darüber hinaus weisen die existenziellen Performances von Abramović eine Komplexität auf, die im Folgenden kurz erläutert werden soll, um die Bedeutung der aktiven Teilnahme zu veranschaulichen.

Komplex sind die Performances von Marina Abramović insbesondere in drei Hauptaspekten: I. In der Differenzierung zwischen Ritual und Performance, II. im Bezug auf die Konfrontation mit der Sterblichkeit und III. in der Erzeugung von Irritation bei den Teilnehmer*innen, die in einen liminalen Zustand zwischen ästhetischer und ethischer Kunstrezeption geraten.

I. Differenzierung zwischen Ritual und Performance bei Abramović

Abramovićs Performances enthalten stark an Rituale angelehnte Elemente. Die Verwendung des symbolhaften Pentagramms in „*Rhythm 5*“ in Verbindung mit Feuer erinnert sehr an heidnische Rituale. Abramović verstärkt diese Assoziation noch, indem sie persönliche Bestandteile ihres Körpers (Haar, Nägel) ins Feuer gibt und verbrennt.⁴²² Der Ritualforscher Arnold van Gennep schreibt in seinen „Übergangsriten“: „Man schneidet die Haare ab und widmet, weiht oder opfert sie. Indem man die Haare abschneidet, löst man sich von der früheren Welt [...]. Mit den abgeschnittenen Haaren verbindet sich die Vorstellung, sie seien [...] ein Teil der Persönlichkeit dessen, von dem sie stammen.“⁴²³

Auch die in ihren Performances verwendeten Gegenstände oder Symbole (wie Pentagramm, Feuer, Messer, Kristallglas, Silberlöffel) sind auffällig häufig von rituellem Charakter. Die Künstlerin erinnert dadurch an alte religiöse oder schamanistische Rituale und deren Bedeutung für unsere Ahnen. Zudem führt sie Performances manchmal mehrfach auf (wie „*Thomas Lips*“ im Zuge der „*Seven Easy Pieces*“, 2005). „In the 1970s I said that I would never re-perform performance. I think differently now.“⁴²⁴ An dieser Stelle lässt sich anführen,

421 Vgl. McEvilley 1998, S. 15.

422 Bildmaterial siehe Stooss 1998.

423 van Gennep 1986, S. 161.

424 Stiles et al. 2008, S. 17-19.

dass dennoch jede einzelne Aufführung einer Performance einmalig ist, durch die zwischen Akteur*in und Teilnehmer*in entstehende Energie und die Einmaligkeit der Situation (vgl. Kap. 2.1.3).

Abramović nutzt somit die rituellen Handlungsweisen und Gegenstände, um die Intensität von Ritualen zu verstärken, doch gehen ihre Performances über Rituale weit hinaus. Abramovićs Auseinandersetzung mit der Sterblichkeit ist zum einen nicht religiös motiviert, sondern viel mehr subjektiv-experimenteller Natur. Sie überschreitet die Grenzen ihres Körpers immer wieder und begibt sich zuweilen in einen Zwischenzustand von Leben und Sterben ohne diese Vorgehensweise religiös zu begründen. Zum anderen kommt der Interaktion mit den Teilnehmer*innen eine maßgebliche Rolle in ihren Performances bei, ein Aspekt, der bei Ritualen wenig bis gar keine Relevanz hat. Abramović bedient sich zwar ritueller Elemente, setzt sich aber über das Ritual hinweg, indem sie sich ernsthaft in Gefahr begibt. Die Teilnehmer*innen sind aufgefordert, den Unterschied zu erkennen, die existenzielle Performance nicht mehr als rituelle Aufführung wahrzunehmen, sondern bei Bedarf auch einzugreifen.

Da Abramovićs Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Sterblichkeit ebenso wie die Bedeutung der Interaktion in ihren Performances von so großer Bedeutung sind, ja beinahe stellvertretend auch für die Performances anderer Künstler*innen stehen können, soll an dieser Stelle ausführlicher darauf eingegangen werden.

II. Abramovićs Auseinandersetzung mit der Sterblichkeit

Abramović spricht zwar in einem Video davon, dass sie nie ihren Tod in der Performance als ihr Ziel gesehen habe, sondern herausfinden wollte „how far you can push the energy of the human body.“⁴²⁵ Dennoch fragt sie sich in Interviews: „What’s so interesting about dying?“⁴²⁶ Ihre Performances bringen sie immer erneut an die Grenze zu ihrem Tod, immer wieder spielt sie mit ihrem Leben oder dem Gedanken an den Tod als Performance.

Unbestritten ist, dass Marina Abramović die Möglichkeit des eigenen Todes in ihren Performances stets mitdenkt. Dies unterstreicht auch die Beschreibung einer nie durchgeführten Performance, in der sie Russisch Roulette auf der Bühne spielen wollte.⁴²⁷ Die Inszenierung des eigenen Todes innerhalb einer Performance kann sie sich also durchaus

⁴²⁵ Abramović im Video online <http://vimeo.com/101920368>, zuletzt aufgerufen am 03.11.14.

⁴²⁶ Abramović und Obrist 2010, S. 33.

⁴²⁷ Vgl. Stooss 1998, S. 15. Bei Stiles (2008, S. 120) ist nachzulesen, dass Abramović mit vierzehn tatsächlich Russisch Roulette zuhause mit Freunden spielte. Sie kam nur knapp mit dem Leben davon.

vorstellen.⁴²⁸ Tatsächlich spricht sie in einem Interview 2012 sogar davon, „dass der eigene Tod die letzte Aktion sein müsste, die man als Künstler setzt.“⁴²⁹

Der Gedanke an den eigenen Tod und eine performative Inszenierung desselben scheinen bei Marina Abramović stets verknüpft. In einem Gespräch mit Hans-Ulrich Obrist stellt sie sich ihr Begräbnis wie folgt vor:

„The thing is, I want to have three funerals, also with two fake bodies and one real body and I can be buried simultaneously in the three cities where I lived the longest in my life: Belgrade, New York and Amsterdam. [...] The funerals have to be simultaneous, there are no black clothes, everybody has to wear vivid colours. Green, bright green, yellow, red, orange: just happy colours. I also need to compose the song, the Frank Sinatra song My Way, but in my arrangement. This will be sung and it will be a very happy celebration of dying. I want a happy celebration, lots of jokes, lots of fun.

Obrist: Where will your real body be buried?

MA: You don't know. Nobody can know where the real body is, because I will have the coffins closed by three people who will not tell. I hope it will not happen like with (Franz) Kafka. Kafka gave all his manuscripts to his best friend and he didn't destroy them!“⁴³⁰

Zuletzt inszenierte Abramović 2011 auf dem Manchester International Festival gemeinsam mit Robert Wilson ein Theaterstück mit dem Titel „*The Life and Death of Marina Abramović*“, das 2012 auch verfilmt wurde.⁴³¹ Wilson sollte offenbar auch Abramovićs Vorstellungen von dem dreifachen Begräbnis inszenieren, setzte mit ihr gemeinsam aber erstmal „nur“ die Theateraufführung um.⁴³²

In einem Interview darauf angesprochen, warum sie mit Mitte 60 so intensiv über ihren Tod nachdenke, antwortet Abramović:

„Das ist doch wichtig. Vielleicht hat das mit der Kultur zu tun, in der ich aufgewachsen bin, aber ich denke, man kann das Leben nur genießen, wenn man auch zu sterben bereit ist. Man muss begreifen, dass man jeden Augenblick tot umfallen kann. Ich werde im November 66. Das ist ein bedenkliches Alter. Ich befinde mich jedenfalls in der letzten Phase meines Lebens. Natürlich habe ich keine Ahnung, wann ich wirklich sterben werde; das kann in fünf Jahren sein oder auch erst in 20. Aber das Ende ist nah – und damit muss man sich auseinandersetzen.“⁴³³

428 Vgl. Abramović 2003, S. 33.

429 Abramović im Interview mit Grisseemann, Stefan: „Und dann bringen sie dich um“, 18.10.12, profil.at, <http://www.profil.at/articles/1242/560/344320/abramovic-marina-abramovic-und>, zuletzt aufgerufen am 04.11.14.

430 Abramović und Obrist 2010, S. 160-161.

431 Siehe: <http://www.robertwilson.com/life-and-death-of-marina-abramovic/> zuletzt aufgerufen am 03.11.14.

432 Vgl. Grisseemann, Stefan im Interview mit M. Abramović: „Und dann bringen sie dich um“, 18.10.12, profil.at, <http://www.profil.at/articles/1242/560/344320/abramovic-marina-abramovic-und>, zuletzt aufgerufen am 04.11.14.

433 Abramović im Interview mit Grisseemann, Stefan: „Und dann bringen sie dich um“, 18.10.12, profil.at, <http://www.profil.at/articles/1242/560/344320/abramovic-marina-abramovic-und>, zuletzt aufgerufen am 04.11.14.

Der Gedanke an das Sterben ist in Marina Abramović ebenso wie in ihrer performativen Kunst omnipräsent. Erika Fischer-Lichte spricht davon, dass in den Performances, in denen Künstler*innen

„sich sogar der Todesgefahr aussetzen wie Marina Abramović in *Lips of Thomas* oder *Rhythm 0* [...] dem Konzept der Verkörperung ein hoher explikativer Wert zukommt. [...] Indem die Künstler ihre je spezifische und individuelle Körperlichkeit hervorbringen, vollziehen sie Prozesse, mit denen sie die Verletzlichkeit ihres Körpers, sein Preisgegebensein an die Gewalt, seine Lebendigkeit und die Gefährdung, die aus ihr erwächst, verkörpern. Die ständige Veränderung, der jeder lebende Organismus unterworfen ist, wird von ihnen in der Verletzung, die sie sich selbst zufügen oder von anderen zufügen lassen, markiert, vergrößert und so der Wahrnehmung zugänglich gemacht.“⁴³⁴

Marina Abramović setzt sich persönlich intensiv mit der eigenen Sterblichkeit auseinander und gibt den Rezipient*innen ihrer Kunst die Möglichkeit, diese Fokussierung mit ihr zu reflektieren und nachzuempfinden.

III. Der innere Zwiespalt der Teilnehmer*innen bei Abramović

Ähnlich wie in den zuvor untersuchten Performances von Jochen Gerz und Yann Marussich geraten die Teilnehmer*innen einer Performance von Marina Abramović in einen inneren Zwiespalt: Sie erleben, wie sie sich live vor Publikum verletzt und gefährdet, und wissen momentelang nicht, wie sie sich verhalten sollen. Ist es angebrachter, sich wie die Besucher*innen einer Galerie oder eines Theaterstückes als passive Kunstrezipient*innen zu verhalten? Sich ästhetisch-distanziert die Performance anzuschauen und die Künstlerin ihr Werk vollbringen zu lassen? Oder obsiegt die ethisch geprägte Seite in einer Persönlichkeit, die dem Bedürfnis nachgeht, sofort einzugreifen, wenn sich jemand verletzt oder gefährdet?⁴³⁵

Erika Fischer-Lichte bringt es in ihrer „Ästhetik des Performativen“ auf den Punkt:

„Abramović schuf in und mit ihrer Performance eine Situation, welche die Zuschauer zwischen die Normen und Regeln von Kunst und Alltagsleben, zwischen ästhetische und ethische Postulate versetzte. In diesem Sinne stürzte sie sie in eine Krise, zu deren Bewältigung nicht auf allgemein anerkannte Verhaltensmuster zurückgegriffen werden konnte.“⁴³⁶

Diese Krise, die bei den Teilnehmer*innen erzeugt wird, lässt sie in einen liminalen Zustand geraten. Sie befinden sich zwischen ethischer und ästhetischer Reaktion, sind hin- und hergerissen zwischen beiden Polen. Darüber hinaus kann eine Performance wie „*Thomas*

434 Fischer-Lichte 2004a, S. 154-155.

435 Vgl. Fischer-Lichte 2004a, S. 11.

436 Fischer-Lichte 2004a, S. 11.

Lips“ oder „*Rhythm 0*“ ein Bewusstsein für die Sterblichkeit freisetzen, das u.a. durch die Zuspitzung des eingegangenen Risikos hervorgerufen wird. Diese Aspekte veranschaulichen den extremen Charakter der Arbeiten von Marina Abramović. Fischer-Lichte verdeutlicht, weshalb ihre Performances so eine intensive Wirkung auf die Teilnehmer*innen entfalten können:

„Für unsere heutige Gesellschaft dagegen sind auch diese Praktiken mit einem Tabu belegt. Für Tabus gilt generell, daß sie für die Mitglieder der betreffenden Gesellschaft mit starken, meist hochambivalenten Gefühlen besetzt sind. Der Wunsch, sie zu brechen, ist in der Regel ebenso brennend wie die Begierde maßlos, denjenigen, der tatsächlich ein Tabu gebrochen hat, bestraft und aus der Gesellschaft ausgestoßen zu sehen.

Mit *Lips of Thomas* und *Rhythm 0* verstieß Marina Abramović gegen beide Tabus. Als die Zuschauer in *Lips of Thomas* Zeuge wurden, wie Abramović sich selbst verletzte, sich den fünfzackigen Stern in die Haut ritzte, sich den Rücken blutig peitschte und sich auf ein Kreuz aus Eisblöcken legte, oder in *Rhythm 0*, wie andere Abramović verletzten, sie quälten, peinigten, ihr Gewalt antaten, da zeigten viele von ihnen starke Gefühle. Diese Gefühle entstanden nun nicht als ein physiologischer Reflex wie das Schließen des Auges, wenn ein Fremdkörper es berührt, oder auch der körperliche Schmerz, den bestimmte Geräusche auszulösen vermögen. Sie wurden vielmehr erzeugt, weil Selbst- und Fremdverletzung bereits vor der Aufführung mit starken Emotionen besetzt waren und für sie eine entsprechende Bedeutung hatten.“⁴³⁷

Die Künstlerin setzt sich auf sehr vielfältige Weise mit ihrer Sterblichkeit auseinander. Es obliegt den Teilnehmer*innen, die Relevanz und den Ernst der jeweiligen Situation zu erfassen und das eigene Verhalten genau abzuwägen.

Marina Abramović hat durch ihre Grenzgänge aufgezeigt, dass liminale Performance auch ihre Teilnehmer*innen in Schwellenzustände bringt und dass Interaktion zwischen Akteur*innen und Teilnehmer*innen möglich und manchmal sogar notwendig ist. Daher wurde an dieser Stelle ausführlicher auf die Künstlerin eingegangen, denn ohne Marina Abramovićs Performances wären womöglich spätere Arbeiten wie die bereits beschriebenen von Jochen Gerz und Yann Marussich oder die folgende von Boris Nieslony nicht möglich gewesen. Wie wichtig das aktive Eingreifen vonseiten einiger Teilnehmer*innen ist, verdeutlicht einmal mehr die Performance „*A letter of Humanism dedicated to CCCB*“ von Boris Nieslony.

⁴³⁷ Fischer-Lichte 2004a, S. 266.

„Ich und meines Erachtens alle Menschen können über den Tod nichts sagen,
weil keiner es kennt oder weiß was der Tod ist.

Alles sind Konstruktionen einer weit differenzierten Vorstellung. [...]

Hingegen ist der Sinn, der Beweggrund in der Performance, der,
der das Sterben und den Schmerz annimmt. Nicht aber den Tod an sich.“⁴³⁸

Boris Nieslony

Wenn ein Künstler oder eine Künstlerin sich während einer autodestruktiven Performance selbst aufgibt, kann dies gravierende Folgen haben. In „*A letter of Humanism dedicated to CCCB*“⁴³⁹ geht **Boris Nieslony** (*1945) so weit, dass „sein konsequentes ‚Sich-Aussetzen‘ fast zur endgültigen Entleibung des Künstlers geführt [hat. In dieser Arbeit] stirbt der Künstler fast an den Folgen einer Performance.“⁴⁴⁰

„*A letter of Humanism dedicated to CCCB*“ wurde im Jahr 2000 in Barcelona aufgeführt.⁴⁴¹

Der deutsche Performance- und Installationskünstler Boris Nieslony (*1945) arbeitete zu diesem Zeitpunkt bereits seit Jahren performativ und hatte 1985 die Performancegruppe Black Market International begründet. Im Rahmen der Performance „*A letter of Humanism*“ wäre ein Suizid beinahe nicht verhindert worden, hätte nicht in letzter Sekunde ein Teilnehmer in das Geschehen eingegriffen. Zitiert von Helge Meyer beschreibt der Künstler den Ablauf der autodestruktiven Performance wie folgt:

„Ich habe einen Tisch im kleinen Keller aufgestellt und einen Strick gekauft und mir eine schwere Steinplatte genommen, die dort neben vielen anderen gelagert war. Ich habe ein Ende des Seils um den Stein gewickelt und es oben über dem Gitter befestigt, es gab keine andere Möglichkeit, und das andere Ende habe ich als Schlinge um den Hals gelegt. Auf den Tisch habe ich die Totenfotos und viele Münzen gelegt. Dann habe ich abwechselnd den Stein gehalten, Münzen auf den Stein gelegt und Totenfotos gezeigt. Irgendwann habe ich den Stein nicht mehr gehalten, weg schwingen lassen. Es war mir egal. Ich bin dann ohnmächtig geworden. Für mich war das ein wunderbares Bild: das Geld und das Wort ‚tot‘. Jemand hat dann die Verantwortung übernommen und das Seil hochgezogen und

438 Meyer 2008, S. 292. Nieslony in einem Interview mit Meyer in Bern, 2005.

439 Mit der Abkürzung C.C.C.B. ist das Centre de Cultura Contemporania de Barcelona (CCCB) gemeint.

440 Meyer 2008, S. 297.

441 Die Quellenlage zur Dokumentation dieser Performance ist nicht gut. Der einzige gedruckte Verweis auf „*A letter of Humanism dedicated to CCCB*“ findet sich tatsächlich bei Helge Meyer, der sich u.a. auf Interviews mit Nieslony bezieht. Zur Person Nieslony und dessen Performances gibt es keine eigenständigen Veröffentlichungen. Auf der Seite des CCCB wird die Performance gar nicht erwähnt. Vgl. <http://www.cccb.org/en/>, zuletzt aufgerufen am 21.11.14. Die Internetrecherche führt zu einem Emailnewsletter des CCCB, in dem die Konferenz „*Migrations - Process and Performance*“ vom 29. Nov. - 02. Dez. 2000 angekündigt wird. Im dortig veröffentlichten Programm gibt es eine *Conversation* mit Nieslony am 30. Nov. 2000 und den Hinweis: „There will be performance work from Boris Nieslony and Cochlea as well as continuing site-based performance work from Lone Twin.“ Newsletter des CCCB via Mail: <https://www.jiscmail.ac.uk/cgi-bin/webadmin?A2=scudd;c55c27fa.00>, zuletzt aufgerufen am 21.11.14. Ansonsten geht in ausgesprochen detaillierter und analytischer Weise Dr. Ric Allsopp in einem Online-Text „Future Perfect“ näher auf die selbst erlebte Performance ein. Vgl. Allsopp: http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/322/Ric_Allsopp_Future_Perfect.pdf, zuletzt aufgerufen am 21.11.14.

damit den Strick gelockert, aber ich konnte der Person danach nicht meinen Dank bezeugen.“⁴⁴²

Nieslony verwendete für ihn typische Gegenstände.⁴⁴³ Das Vorzeigen der Fotos von Toten kennt man bereits aus „*MA Version IV*“ (s. Kap. 2.1.2.1). Was auffällig ist und die Situation stark liminal ausprägt, ist die offensichtliche Selbstaufgabe und Gleichgültigkeit des Künstlers gegenüber seinem eigenen potenziellen Sterben. Meyer zitiert Nieslony im Bezug auf die widrigen und psychologisch schwierigen Umstände, die zu der Performance führten:

„Hierbei ging alles schief. Ich hatte einen persönlichen Zusammenbruch und es wurde eine Krankheit bei mir festgestellt. Ich war auf einem Kongress in Barcelona und habe dort auch den Zusammenbruch im Umgang mit der Performance, sowohl theoretisch als auch praktisch gesehen. Es gab keinen Respekt, keine Diskussion mit der Organisation, nur Zuweisungen, Rechtweisungen [...]“⁴⁴⁴

In dieser Stimmung performte er „*A letter of Humanism dedicated to CCCB*“, was auch die Wahl des Titels erklärt. Offenbar war es Boris Nieslony in dieser Situation nicht möglich, zwischen persönlichem Befinden und der professionellen Performanceaufführung zu trennen. Dies führte zur beschriebenen Gleichgültigkeit gegenüber dem selbstzerstörerischen Handeln. Ric Allsopp, der die Performance offenbar selbst miterlebte, beschreibt die Geschehnisse wie folgt (er nahm die Platte nicht als Stein- sondern als Metallplatte wahr):

„As he moved the metal plate with coins lifted away from the table rising towards the spectators above, the rope gradually tightening around his neck. He sank down to his knees, the rope biting deeply into his neck, gradually cutting off his windpipe. At this point the temporality of the performance began to change. Spectators, especially those directly over the grating, rapidly began to realize that unless they could find a means to off-set the weight of the metal plate piled with coins, Nieslony would be in danger of strangulation. They also began to realize that there was no available access to the space, its doors opening only from within. The rope, now under tension from both ends, was difficult to prise away from the grating, so as to allow some relief. The situation that emerged, or more accurately, was provoked, in turn provoked action and negotiation in the present, a participation in the immediacy of the live event that cannot be separated from the ethical questions that the larger action (initiated by Nieslony) prompts. This immediacy, that is always somehow deferred in theatre (whatever our individual response in terms of how to react or participate: looking on, walking away, calling for help, stopping the pull of the rope on Nieslony's neck) in many senses confronts us with a future, in the form of the 'future perfect' – what will have happened before another action in the future takes place; the past in the future. The ethical dimension of Nieslony's action, questions of exploitation, passivity, responsibility, vulnerability, sits within the now familiar traditions of performance art practice; for example Abramovic's *Rhythm 0* (1974) and *Rhythm 5* (1974) [...]“⁴⁴⁵

442 Meyer 2008, S. 298.

443 Bildmaterial siehe Meyer 2008.

444 Meyer 2008, S. 297.

445 Allsopp 2010, S. 7, online unter:

http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/322/Ric_Allsopp_Future_Perfect.pdf, zuletzt

Allsopps Beschreibung verdeutlicht die Dramatik der Situation. Er spricht sowohl die ethische Dimension der Arbeit an, als auch die Verdichtung auf die gegenwärtige Wahrnehmung, die ins Verhältnis zur möglichen Zukunft bzw. der Vergangenheit in der Zukunft gesetzt wird. Er führt diesen interessanten Aspekt noch weiter aus:

„The resonance of the imagery – the vault as repository, the strong-room, the scales of value, the inaccessibility of the performer in a space locked from the inside on both entrances, and the inability of the audience to intervene in an action which rapidly begins to exceed the normative boundaries of performance as passive representation, has a number of effects: one of which is to shift attention to a very present moment in which we are both required to act and are unable to act. In this moment we see ourselves both determined by the past – the condition of things/ events which have been constructed so as to lead to a seeming – but perhaps unseemly – *impasse* in which we feel exploited and helpless, a situation which mirrors the relationship of value between the two types of object that Nieslony interposes his body between: a relationship between photographs and money, a relationship of uneasy exchange in which, on the one hand, photographs stand in for absent Others; and on the other, money, which ‚signifying nothing‘ beyond itself as a meta-sign, stands in for itself.“⁴⁴⁶

In „*A letter of Humanism dedicated to CCCB*“ wird das Spiel mit dem Sterben zu Ernst. Der Künstler begibt sich selbst in einen Zwischenbereich von Leben und Sterben, da es ihm gleichgültig ist, was mit ihm passiert. Die Nieslony umgebenden Symbole werden von ihm als besonders zur Situation passend beschrieben: Die Totenfotos bilden einen Kontrast zu seinem eigenen agierenden, noch lebenden Körper und machen den Teilnehmer*innen zugleich auf radikale Weise bewusst, wie die Performance im schlimmsten Fall enden könnte. Eine alternative Zukunft hätte das Umschwingen des präsentierten Bild des lebenden Künstlers in das eines nicht mehr lebenden Künstlers beinhaltet. Er hätte schlagartig zu den „absent Others“ gehört.

Der „very present moment in which we are both required to act and are unable to act“ ist eine Umschreibung für den Zustand der Schwelle, der Liminalität im Bewusstsein der Teilnehmer*innen. Wie unter Schock wissen sie sich augenblicksweise nicht zu verhalten, sie befinden sich auf der Schwelle zwischen ästhetischem und ethischem Verhalten, zwischen Vergangenheit und Zukunft. Die entstandene Liminalität, der Schwellenzustand, wird von Allsopp unter Bezug auf Whitehead als „gap“ bezeichnet.

„Perhaps this debt that we carry with us in the present moment of our lives is a part of the ‚gap‘ that the British ‘walking’ artist Simon Whitehead, who also witnessed this performance-action, wrote of on 12th December 2000:

aufgerufen am 21.11.14.
446 Allsopp 2010, S. 8.

„Boris Nieslony's work remains with me on a physical and oneiric level; the feeling of being transported somewhere that I haven't been before... perhaps, a collective experience? A meditation on the gap he talked of, also for me, creating a space where we sensed danger on an animal level, and were confronted by the choice or need to act. I remain grateful for this. In a quiet way, I felt it brought those who witnessed it, together.“

The contrastive dynamic here, of closure and dis-closure, the creation of a space, a gap that gathers people together, the continual opening of experience that forms a temporary zone, a possible community – also operates within the materiality of language as Peter Schwenger indicates in his discussion of the relationship between words and things.“⁴⁴⁷

Insbesondere die Beschreibung der Situation von Simon Whitehead, auf die Allsopp hier hinweist, verdeutlicht explizit das, was bei Victor Turner als Zustand der Liminalität beschrieben wird. Es entsteht bei den Teilnehmer*innen ein Zwischenraum, innerhalb dessen sie neue Grenzerfahrungen machen können bzw. müssen, die zugleich auf archaisches Wissen in uns zurückgreifen: „A space where we sensed danger on an animal level“. Zugleich weist Whitehead darauf hin, dass es eine gemeinsame Erfahrung ist, die alle in dem Moment anwesenden Teilnehmer*innen der Performance teilen.

Interessanterweise empfindet der Zuschauer Whitehead Dankbarkeit für die gemachte Erfahrung. Da der Eindruck und die Angst in der sehr ernstesten Situation so extrem gewesen sind, ermöglicht der Zustand der Liminalität komplett neue Erfahrungen.

Marina Abramović und Boris Nieslony zeigen in ihren Performances die Möglichkeit ihres eigenen Sterbens. Sie befassen sich narzisstisch mit sich und ihrem eigenen potenziellen Tod – jedoch lassen sie die Teilnehmer*innen dabei keineswegs außen vor. Die Künstler*innen werden zu Stellvertretern, anhand deren Handelns die Teilnehmer*innen mit dem Sterben konfrontiert werden, ohne selbst das Risiko zu sterben einzugehen (vgl. Kap. 2.1.3). Darüber hinaus kann der Teilnehmer oder die Teilnehmerin in einen ambigen Zwischenzustand gebracht werden, der ihn/sie in seinem/ihrer Denken und Handeln herausfordert. Es ist deutlich geworden, wie wichtig der Rezipient im Kontext dieser autodestruktiven Performances bei Abramović und Boris Nieslony ist: Ohne das Eingreifen einiger Teilnehmer*innen wären die beiden Künstler vermutlich im Verlauf der Aktion gestorben.

Relevant scheint in diesem Zusammenhang die gedankliche Verknüpfung mit den aus der Sozialpsychologie bekannten Phänomenen der Verantwortungsdiffusion und der pluralistischen Ignoranz.⁴⁴⁸ Dadurch, dass einige Teilnehmer*innen sich nicht an den Reaktionen der anderen Performanceteilnehmer*innen orientieren, sondern aktiv eingreifen und den Künstler oder die Künstlerin aus der Notsituation befreien, übernehmen sie

⁴⁴⁷ Allsopp 2010, S. 8.

⁴⁴⁸ Vgl. Aronson et al. 2008, S. 369 f. und S.124 f. dieser Arbeit.

Verantwortung. In den hier angeführten Beispielperformances führt dies dazu, dass sie den Künstler*innen das Leben retten. Sie verhalten sich somit in der Gruppe anders als in den als Verantwortungsdiffusion und pluralistischer Ignoranz bekannten sozialpsychologischen Phänomenen. Dieses verantwortungsvolle Verhalten legt den Gedanken nahe, dass liminale existenzielle Performancekunst zur Überwindung eines solchen bekannten passiven Handelns beitragen kann.

Pars pro toto ließe sich daraus schließen, dass die in den beschriebenen Performances evozierte Liminalität einen nachhaltigen Eindruck bei den Teilnehmer*innen hinterlässt und den Performer*innen eine existenzielle Schwellenerfahrung ermöglicht. Bei Akteur*innen und Teilnehmer*innen kann die Auflösung der Dichotomien, das Erzeugen von Zwischenbereichen und Zwischenräumen eine Erweiterung des Bewusstseins und die Auseinandersetzung mit der (eigenen) Sterblichkeit fördern. In welchem Zusammenhang diese Möglichkeit mit den in der Forschungsliteratur über Performance viel verwendeten Begriffen Katharsis, *Flow*-Effekt und Transformation steht, soll im nachfolgenden Kapitel erläutert werden. Darüber hinaus wird auf den bereits in Kapitel 2.1.1.3 erwähnten *Flow*-Effekt ausführlicher eingegangen, da anhand dessen der Stellenwert der existenziellen Performance für die Teilnehmer*innen und Performer*innen deutlicher wird.

2.2 Der Stellenwert der Schwellenerfahrung: Katharsis, Transformation und *Flow*-Effekt

Inwiefern die existenzielle Performancekunst über die Evokation des Sterblichkeitsbewusstseins hinaus eine kathartische oder transformative Funktion für die Künstler*innen und/oder Teilnehmer*innen haben kann und welche Rolle der sogenannte *Flow*-Effekt dabei spielt, soll in diesem Kapitel näher diskutiert werden. Dabei wird auf die psychologische Wirkung der Auseinandersetzung mit dem Sterben eingegangen, sowie auf die potenzielle Katharsis und die mögliche Funktion der Transformation.

Die Auseinandersetzung mit dem Sterben im Allgemeinen bspw. durch den Tod Angehöriger, beinhaltet die Möglichkeit, an dieser Erfahrung zu wachsen und ein eigenes Verhältnis zum Sterben zu entwickeln. Ahn zufolge können Angehörige ihre Positionierung zum Umfeld und zum Umgang mit dem Sterben überdenken und ggf. eigene Wünsche bezüglich des Sterbeprozesses im Altern, einer Bestattung etc. formulieren.⁴⁴⁹

Tatsächlich kann die direkte Konfrontation sogar zu einer Minderung der Furcht vor dem Tod führen. Dies belegt u.a. der Professor für Psychologie Randolph Ochsmann in seiner psychologischen Untersuchung zur Todesfurcht:

„Tatsächlich gaben die Teilnehmer, die Kontakt zu Sterbenden hatten, signifikant weniger Furcht vor Tod und Sterben an. Der Umgang mit Sterbenden hat offensichtlich aber eine differenzielle Wirkung, denn vor allem ist die Furcht vor der Begegnung mit dem Tod reduziert. Anscheinend fördert die Erfahrung, sich dem Todesthema gestellt zu haben, realitätsangepasste Haltungen zum Tod.“⁴⁵⁰

Mehr noch: Die Auseinandersetzung und Konfrontation mit dem Tod und der Sterblichkeit kann das eigene Leben bereichern, wie Ochsmann betont.

„Jedes Individuum erfährt im Laufe seiner Entwicklung mehr oder weniger starke Bedrohungen seiner Existenz oder der Werte, mit denen seine Existenz identifiziert ist. Diese Erfahrungen können in konstruktiver Weise verarbeitet werden; sie sind oft eine Quelle für Wachstum und Reifung. [...] Die mit dem Tode verbundene normale Angst muß also nicht in die Depression münden. Sie kann die Herausforderung sein zu einem authentischerem Leben.“⁴⁵¹

Den eigenen Tod zu erfahren ist unmöglich, daher kann man Thomas Macho zufolge das Sterben nicht lernen.⁴⁵² Jedoch ist die Kunst, und insbesondere die existenzielle

449 Vgl. Ahn et al. 2011, S. 29.

450 Ochsmann 1991, S. 127.

451 Ochsmann 1993, S. 32.

452 Vgl. Macho 1987, S. 61.

Performancekunst, ein Möglichkeitsraum, in dem man sich mit der eigenen Sterblichkeit auseinandersetzen und befassen kann. In einer Gesellschaft, in der der Tod lange verdrängt wurde, kann man in der Kunst eine potenzielle Reifung im eigenen Verhältnis zum Sterben finden.

„Der künstlerische Produktionsprozeß ist die Synthesis von Trauer und Rebellion, von Melancholie und Leidenschaft. [...] Viele Kunstwerke fühlten sich dieser Utopie verpflichtet: aus der Trauer entstanden, um sich gegen den Tod aufzulehnen. [...] In solcher Hinsicht ist wohl auch die Kunst, und jede kreative Produktion, nekrophil und biophil zugleich: sie fixiert im tot-unsterblichen Werk das Leiden an der Trennung, um den Schmerz ertragen und also weiterleben zu können.“⁴⁵³

Während im „tot-unsterblichen Werk“, wie Macho heraushebt, eine Fixierung des Leidens stattfindet, enthält die prozessuale existenzielle Performancekunst das Potenzial zur direkten Spiegelung der Vergänglichkeit und kann somit als Konfrontationssystematik dienen.

Wie genau geht dieser Effekt jedoch von statten? Was passiert bei dem oder der Performer*in und auch bei den Teilnehmenden während und nach einer Performance, die sich mit der Sterblichkeit befasst? Letztlich ließen sich diese Fragen nur endgültig beantworten, wenn empirische Untersuchungen dazu vorlägen, die u.a. Befragungen der Teilnehmenden und auch neurowissenschaftliche Untersuchungen beinhalteten. Beides ist der Verfasserin im Rahmen dieser Dissertation nicht möglich. Es gibt jedoch in der Sekundärliteratur (bspw. Lüthy, Fischer-Lichte, Meyer, Ochsmann, Singer und Stirn) Hinweise darauf, was geschieht und was dazu führen kann, dass eine Bewusstseinsveränderung hervorgerufen werden kann, wie im Folgenden dargelegt wird.

Es handelt sich um einen relevanten Unterschied, ob es sich bei der Konfrontation mit dem Sterben um real erlebten Tod bspw. von Angehörigen handelt oder um im fiktiven, künstlerisch-spielerischen Umfeld erlebte Auseinandersetzung. Letztere wird womöglich als reine Als-ob-Handlung abgetan und ist demnach nicht von so eindringlicher Intensität wie eine reale Konfrontation. Die existenzielle Performance jedoch, in der die Teilnehmenden sich auf der Schwelle zwischen Realität und Fiktion bewegen und das ernst zu nehmende Risiko besteht, dass in der Aktion „wirklich“ jemand stirbt, ist eindringlich und schockierend. Die performative Auseinandersetzung mit der Sterblichkeit stellt somit einen Zwischenbereich dar, in dem der oder die Teilnehmer*in sich auf intensivste Weise mit dem Sterben

453 Macho 1987, S. 365.

konfrontieren kann, ohne jedoch „wirklich“ den schmerzlichen Verlust eines oder einer Angehörigen erleben zu müssen.

Gewissermaßen wird der oder die Performer*in zum Stellvertreter (vgl. Kap. 2.1.3). Sich auf Timm Ulrichs beziehend, schreibt Ansgar Schnurr:

„Er sucht nicht den Tod, sondern versucht das Leben zu bezeichnen, das erst durch seinen Kontrast, nämlich das drohende Lebensende, als solches bewusst wird. Weiterhin geschieht dieses Erspüren des Lebens und seine Bewusstmachung durch ihn, aber nicht für ihn exklusiv, sondern in einem exemplarischen Sinne, da sich die existenzielle Erfahrung auf die mitbangenden, ergriffenen Betrachter im Raum überträgt. Wieder erscheint Timm Ulrichs als beispielhaftes und stellvertretendes Demonstrationsobjekt, das zunächst für sich grenzwertige Erfahrungen mit dem Leben und mit der Kunst macht, welche aber für andere Menschen in gewisser Weise übertragbar sind. In jener Übertragbarkeit der existenziellen Erfahrungen besteht ihre Ernsthaftigkeit und Seriosität.“⁴⁵⁴

Existenzielle Performancekunst überträgt in ihrer Funktion als Medium ein Bewusstsein von Sterblichkeit und ermöglicht durch diese Übertragung eine Eigenpositionierung der Teilnehmenden in ihrem Verhältnis zum Sterben. Daher ist die Beschäftigung mit dem Sterben (durch Kunst) auch identitätsbildend. Dies spiegelt sich u.a. im zunehmenden Verlangen nach Authentizität in performativen Darstellungen:

„The use of techniques of authentication in performative art can be interpreted as being expressive of a yearning for immediacy in contemporary society. As a result, contemporary dramatic/performative art deploys authenticating strategies, creating a postmodern play with the mode of representation. In addition, while an artistic examination of death can, as we learn from Jaspers and Macho, never be an actual death experience, the artistic force of such an examination can still open a mental space in which the audience can deal with their own finitude.“⁴⁵⁵

Je authentischer die Darstellung und die Konfrontation mit dem Sterben in der existenziellen Performance ausfallen, umso eindringlicher kann die Wirkung auf die Teilnehmer*innen sein. Psychologisch lässt sich dies wie folgt erklären: Indem die eigenen Ängste aufgerufen werden, kann es laut Singer und Stirn zu einer Infragestellung des Selbstmodells kommen. Dies wiederum birgt die Möglichkeit, in der Reflektion zu einem neuen Selbstbild und damit zu einer Neudefinition von Identität zu kommen:

„Vielfältig also sind die Quellen der Angst und entsprechend reich die Optionen der Künstler, sie nicht nur zu thematisieren, sondern auch auszulösen. Vordergründig und fragwürdig bliebe der Versuch, den Konsumenten lediglich in Aktionen zu verwickeln, die an sich potenziell gefährlich sind, also solche, die auch ohne Rückgriff auf innere Modelle reale Gefahren bergen. Auf diesem Territorium ist die Event-Industrie nicht einzuholen. Die Domäne der Kunst ist die andere Angst. Die Angst, die sich aus Vorstellungen nährt,

454 Schnurr 2008, S. 128.

455 Dangel 2012, S. 230.

die Angst, die befällt, wenn das Modell von der Wirklichkeit mit dieser nicht mehr übereinstimmt, schließlich die Angst vor der Inkohärenz des Selbstmodells.

Vielleicht sind es diese Ängste, die in der interaktiven »Risikokunst« erfahrbar gemacht werden sollen. Gibt sie doch dem Rezipienten die Möglichkeit zum Probehandeln im normativ gesicherten Raum. Indem sie den Betrachter als Handelnden vereinnahmt, gelingt es ihr vielleicht besser als der rein abbildenden Kunst, auf Unstimmigkeiten zwischen projizierter und tatsächlicher Wirklichkeit aufmerksam zu machen und somit zu vertiefter Selbsterfahrung zu verhelfen.⁴⁵⁶

Übertragen auf die Situation der existenziellen Performance bedeutet dies, dass es mitunter zu einschneidenden Eindrücken bei den Teilnehmenden kommen kann, da sie den oder die Künstler*in sich selbst verletzen sehen und das Risiko wahrnehmen, in dem der oder die Performer*in sich befindet und Angst hat. Der hervorgerufene Zwischenzustand durch das Auflösen von Dichotomien kann Verunsicherung und Verwirrung in Bezug auf das eigene Verhalten erzeugen. Meyer schreibt von einer „psychische[n] Ausnahmesituation.“⁴⁵⁷ Der Schockeffekt insbesondere der existenziellen Performances bewirkt einerseits eine tiefgreifende Erschütterung, die das Einsetzen der Reflektion womöglich verhindert oder andererseits einen nachhaltigen Eindruck, der – unter Umständen im Nachhinein – zu einem Umdenken oder Neu-Denken führt. „Jede Aussage auch über den Tod eines anderen kehrt zum Sprecher und dessen Sterblichkeit zurück und gefährdet dessen Integrität. Es müssen deshalb Wege gefunden werden, die narzisstische Besetzung des Ichs zu stützen und die notwendige Ich-Stabilität wiederherzustellen.“⁴⁵⁸ Zwar irritiert und destabilisiert die Liminalitätserfahrung unter Umständen das Selbst.⁴⁵⁹ Dies ist vor allem in den existenziellen Performances der Fall, da die „Konfrontation mit todbezogenen Stimuli“ unweigerlich Angst auslösen kann.⁴⁶⁰ Diese Konfrontation kann Ochsmann zufolge in psychologischer Hinsicht zu einem positiven Effekt führen:

„Wenn Überzeugungen, Einstellungen und Verhaltensweisen einer Person in Widerspruch zueinander stehen, wenn sie psychologisch unvereinbar sind [...] dann entsteht kognitive Dissonanz und mit ihr die Motivation, diesen aversiven Zustand zu reduzieren. [...] So können etwa [...] Änderungen der Einstellungen gegenüber dem Leben und dem Leben nach dem Tode Folgen der Reduktion kognitiver Dissonanz sein, die durch die Konfrontation mit Tod und Sterben hervorgerufen wurde.“⁴⁶¹

Tatsächlich liegt es bei den Teilnehmer*innen der Performance selbst, inwiefern sie sich in der Situation schocken lassen und im Anschluss an oder bereits während der Performance für

456 Singer und Stirn 2003, S. 85.

457 Meyer 2008, S. 309.

458 Salis Gross 2001, S. 51-52.

459 Vgl. Fischer-Lichte 2006, S. 222.

460 Vgl. Ochsmann 1993, S.17.

461 Ochsmann 1993, S.17.

sich eine Möglichkeit der Reflektion und Selbstentwicklung finden können. Entweder verharren sie irritiert und geschockt, was in der Regel auch eine direkte Reaktion (im Sinne des Helfens bei Lebensgefahr) verhindert⁴⁶², oder es gelingt ihnen, sich von dem Schockeffekt zu lösen und zu einer neuen Bewertung der Situation zu kommen. Dies kann nach Meinung der Verfasserin durchaus auch im Nachhinein durch Reflektion stattfinden. Erika Fischer-Lichte widerspricht sich in diesem Punkt, da sie einerseits erläutert, dass „dieser nachträgliche Versuch zu verstehen [...] nicht mehr Teil des ästhetischen Prozesses [ist]. Dieser endet mit der Aufführung.“⁴⁶³ Andererseits hebt sie die Funktion der Sprache hervor, die als Medium der Evokation im Nachhinein dient: „Es sind vielmehr häufig Bedeutungen, die sich hartnäckig sprachlicher Formulierung entziehen. Der Prozeß, in dem wir sie in Sprache zu »übersetzen« suchen, setzt immer erst nachträglich ein, um über diese Bedeutungen zu reflektieren und / oder um sie anderen zu übermitteln.“⁴⁶⁴ Zudem betont sie, dass der Zuschauer nach der Aufführung im „Zustand der Desorientierung verbleibt und erst sehr viel später aufgrund von Reflexionen zu einer Neuorientierung gelangt. Dies ändert aber nichts daran, daß er die Teilnahme an der Aufführung als eine Schwellenerfahrung erlebt hat.“⁴⁶⁵

Unabhängig davon, ob die Reflektion während oder nach der Performance stattfindet, wird deutlich, dass eine **Transformation** bei den Teilnehmer*innen stattfinden kann. In ihrer „Ästhetik des Performativen“ und in ihren Aufsätzen zur Aufführung verwendet Erika Fischer-Lichte den Begriff der Transformation häufig und betont immer wieder das Potential des Performativen in Hinblick auf Umwandlung und Veränderung durch die Erfahrung der Liminalität⁴⁶⁶. Zum einen meint Transformation Fischer-Lichte zufolge eine Veränderung der Wahrnehmung und des Bewusstseins:

„Ästhetische Erfahrung in Aufführungen, verstanden als Schwellenerfahrung, führt zwar nicht wie Schwellenerfahrung in Ritualen zu einem gesellschaftlich sanktionierten Statuswechsel bzw. Identitätswandel, wohl aber möglicherweise zu einer Veränderung der Welt-, Selbst-, und Fremdwahrnehmung bei einzelnen an der Aufführung beteiligten Subjekten. Dies gilt nicht nur für die Künstler, sondern ebenfalls für die Zuschauer. Im und durch das Ereignis der Aufführung kann sich in diesem Sinne eine Transformation der an ihr beteiligten Subjekte ereignen, die auch über das Ende der Aufführung hinaus anzudauern vermag.“⁴⁶⁷

Zum anderen handelt es sich bei der von Fischer-Lichte beschriebenen Transformation um einen Wandel, der vor allem im Körper stattfindet, und sich anhand der Gefühle äußert:

462 Vgl. Fischer-Lichte 2004a, S. 271.

463 Fischer-Lichte 2004a, S. 270.

464 Fischer-Lichte 2004a, S. 255.

465 Fischer-Lichte 2004a, S. 313.

466 Vgl. Fischer-Lichte 2004a, 17, 29, 310 und Vgl. Fischer-Lichte 2004b, 25 f.

467 Fischer-Lichte 2004b, 25 f.

„Der Zustand des ‚betwixt and between‘, das Erleben der Krise wird zuallererst als eine körperliche Transformation erfahren, als Veränderungen des physiologischen, energetischen, affektiven und motorischen Zustands. Umgekehrt kann es das Bewußtwerden körperlicher Veränderungen sein, was einen Schwellenzustand, manchmal sogar in Form einer Krise, herbeizuführen vermag. Dies gilt vor allem für starke Empfindungen und Gefühle, wie sie im Akt der Wahrnehmung einer plötzlich im Raum auftauchenden Erscheinung im wahrnehmenden Subjekt hervorgerufen werden – wie das Gefühl von Mitleid, Angst, Entsetzen.“⁴⁶⁸

Dabei wirkt die Transformation offensichtlich psychisch und physisch auf Künstler*innen und Teilnehmer*innen gleichermaßen ein: In der Psyche der performenden Künstler*innen kann es Meyer zufolge zu „transformativen Momenten“ kommen, die zu einem „gesteigerten Körperwissen“ (bei Chris Burden) oder einem „Gefühl der Souveränität“ (bei Anja Ibsch) führten.⁴⁶⁹ Es geht nicht nur um die Bewusstseinsveränderung bei dem oder der Künstler*in, wie auch Brucher sie in Bezug auf Marina Abramović beschreibt:

„Den Geist durch das Austesten physikalischer sowie mentaler Grenzen ‚zu erweitern‘ und dadurch die Angst vor Schmerz und Sterblichkeit zu überwinden, ist auch explizites Ziel in den Performancearbeiten der Künstlerin Marina Abramović. Durch das gezielte Erleben von Schmerz während der Performances lerne man, so die Künstlerin, diesen zu verstehen und schließlich auch zu kontrollieren. Ziel dieses Prozesses sei die Erweiterung des Bewusstseins.“⁴⁷⁰

Ebenso kann sich bei den Teilnehmenden von risikoreicher Kunst eine Änderung und Weiterentwicklung des Bewusstseins vollziehen, wie Singer und Stirn dies beschreiben:

„Den eher verhaltenstheoretisch orientierten Ansätzen der Psychologie zufolge wachsen Menschen, die sich aus freien Stücken in risikoreiche Situationen begeben, an der Konfrontation mit der Angst. In der aktiven Auseinandersetzung machen sie die Erfahrung, trotz ihrer Angst handlungsfähig zu bleiben und die Situation kontrollieren zu können. Sie verlieren die Angst vor der Angst, gewinnen Vertrauen in ihre Kompetenzen und gehen gestärkt für den Alltag aus der vermeintlichen oder tatsächlichen Gefahrensituation hervor.“⁴⁷¹

Hentschel bezeichnet es gar als Idealfall, wenn Performer*in und Teilnehmer*in gleichermaßen eine Grenzsituation erfahren, „in der er [der Teilnehmer, Anm. LP] gewohnte Wahrnehmungsmuster aufgibt oder transformiert.“⁴⁷²

Es schließt sich die Frage an, inwiefern im Zuge einer solchen Transformation auch von **Katharsis** die Rede sein kann. Der kathartische Effekt als läuternde und reinigende Funktion,

468 Fischer-Lichte 2004a, S. 309-310.

469 Vgl. Meyer 2008, S. 308.

470 Brucher 2013, S. 259.

471 Singer und Stirn 2003, S. 85.

472 Hentschel 2005a, S. 122.

der seit Aristoteles dem Theater zugeschrieben wurde, ließe er sich nicht auch in der Performancekunst feststellen?⁴⁷³ Insbesondere bei jener intensiven existenziellen Performancekunst, die liminale und liminoide Zustände hervorruft und zu einer Auseinandersetzung mit Sterblichkeit führt, läge dieser Schluss nahe. Unter Bezugnahme auf Turner führt auch Helge Meyer eine solche Überlegung an:

„Der Begriff der Katharsis spielt hier eventuell auch eine Rolle. Kathartische Handlungen sollen innere Konflikte und seelische Spannungen abbauen können und somit reinigende Wirkung haben. Neben diesen individuellen Aspekten kann das liminoide Verhalten jedoch auch gesellschaftliche Auswirkungen haben.“⁴⁷⁴

Tatsächlich schreiben auch Autor*innen wie Lange, Welchman oder Perrin im Zusammenhang mit Kunst und Performance von Katharsis.⁴⁷⁵ Dagmar Fenner bezieht sich ebenfalls auf die reinigende Funktion der Katharsis, bedauert jedoch, dass die Katharsistheorie bis heute nur unzulänglich erforscht sei.⁴⁷⁶

Michael Lüthy hat sich in seinem Aufsatz „Struktur und Wirkung in der Performancekunst“ eingehender mit dem Katharsiseffekt in der Performancekunst beschäftigt und kommt zu dem Ergebnis,

„daß das Katharsis-Konzept, das Aristoteles im Blick auf die theatrale Form der Tragödie entwickelte, auf Performances nicht angewandt werden kann. Dafür sind die strukturellen Differenzen zwischen Theater und Performance, beispielsweise was den Status der jeweiligen Akteure, die jeweilige künstlerische Rahmung des Geschehens oder die (Nicht-) Narrativität der Handlung betrifft, zu markant.“⁴⁷⁷

Auch die psychoanalytische Deutung der Performances als „kathartische Kuren“ [...] die dem Performer und/oder dem Zuschauer ermöglichen, das in ihrem Unbewußten Aufgestaute oder Verdrängte hervorzuholen und abzuführen“⁴⁷⁸ gehe nicht auf. Stattdessen seien Performances vielmehr als „präzise formulierte Herausforderungen künstlerischer Normen, die in kritischer Absicht vollzogen werden“⁴⁷⁹ zu sehen. Lüthy endet mit der Feststellung:

„So bleibt das Vermächtnis der Performance-Kunst ein gebrochenes: Die Erprobung neuartiger, zeit- und prozeßbasierter künstlerischer Produktions- und Rezeptionsformen, sowie die Unerbittlichkeit künstlerischer Selbstbefragung, setzte Maßstäbe, die bis heute nachwirken. Als Arbeit an den Begriffen der Kunst und des Künstlers war sie ebenso radikal wie folgenreich. Ihre Wirkungsmöglichkeiten über die Kunst hinaus, sei es im gesellschaftspolitischen Sinne als Veränderung realer Verhältnisse oder im

473 Vgl. Lüthy 2009, 202, 219 und vgl. Fenner 2013, S. 50-51.

474 Meyer 2008, S. 107.

475 Vgl. Lange 2002, S. 206 und vgl. Burden und Perrin 1995, S. 154, sowie vgl. Welchman op. 2008, S. 21-22.

476 Vgl. Fenner 2013, S. 50-51.

477 Lüthy 2009, S. 219.

478 Lüthy 2009, S. 220.

479 Lüthy 2009, S. 221.

psychologischen Sinne als Stabilisierung des individuellen Gefühlshaushaltes, waren, sofern sie überhaupt danach strebte, äußerst begrenzt.“⁴⁸⁰

Dieser finiten Feststellung Lüthys kann insofern nicht zugestimmt werden, als die hier beschriebene existenzielle Performance durchaus einen psychologischen Effekt auf Performer*innen und Zuschauer*innen haben kann, auch wenn dieser sich vorerst als Destabilisierung des Gefühlshaushaltes äußern kann.⁴⁸¹ Wie erläutert wurde, besteht ein Transformationspotential ebenso wie die Möglichkeit einer Bewusstseinsveränderung oder -erweiterung.

Die Teilnehmenden können verändert aus der Performancesituation herausgehen. Bezogen auf die Dreigliederung des anthropologischen Ritualverlaufs von Trennung – Schwellensituation – Angliederung gelangen sie mitunter nach der existenziellen Performance in der Angliederungsphase zu einer

„erneuernde[n] *Erweiterung* [ihrer] Identität. [...] In einem ähnlichen Sinne wird Leiden auch in nicht-rituellen (in mystischen, philosophischen und künstlerischen) Deutungen artikuliert: sie machen die Herauslösung aus der Welt des Gewöhnlichen, die Umkehrung sozialer Eigenschaften, die Abtrennung von der Welt des Sozialen, die Entdifferenzierung symbolischer Ordnungen, Ichverlust, Selbstüberschreitung und die metaphysische Gewißheit höherer Mächte im Vorgriff auf einen Wiedereintritt des (veränderten) Selbst in symbolische Ordnungen verständlich und erträglich.“⁴⁸²

Auch Salis Gross sieht einen Zusammenhang zwischen der dritten Wiedereingliederungsphase bei der Beschäftigung mit dem Sterben und deren Veränderungspotential, sodass diese Phase „Anlass zu radikalen Veränderungen und Schaffung von Neuem sein kann.“⁴⁸³

Die psychologische Sicht Ochsmanns gibt einen Eindruck davon, wie sich eine solche Bewusstseinsveränderung im Anschluss an die Auseinandersetzung mit dem Sterben genauer gestalten kann:

„Die Person läßt sich entweder auf die Thematik ein oder wehrt sie ab. Wenn die Todesthematik ins Bewußtsein vordringt, was bei religiösen Menschen der Fall zu sein scheint, dann gelingt ihre Bewältigung durch ein Verschieben des Brennpunktes der Aufmerksamkeit auf die Verheißung des Weiterlebens. Andere Prozesse laufen dagegen bei nicht-religiösen Menschen ab. Diese bemühen sich, die Aktualisierung von Kognitionen über Tod und Sterben im Bewußtsein zu verhindern. Eine intensive und ständige Beschäftigung mit dem Hier und Jetzt und nicht memento mori ist angesagt: Sich in das Leben stürzen, die Belohnungen des Lebens auskosten, das soll im Folgenden als hedonistische Haltung bezeichnet werden. Der Fokus der Aufmerksamkeit liegt auf den positiven Aspekten der Existenz; das Leben gewinnt eine neue Bedeutung. Die

480 Lüthy 2009, S. 229-230.

481 Vgl. Fischer-Lichte 2004a, S. 309-310 und S.170 dieser Dissertation.

482 Kalb 1999, S. 165.

483 Salis Gross 2001, S. 91.

Konfrontation mit Tod und Sterben führt demnach – zumindest kurzfristig – zu einer veränderten Einstellung gegenüber dem Diesseits.“⁴⁸⁴

Somit kann, Lüthy folgend, nicht von einem kathartischen Effekt der Performance die Rede sein, doch scheint unbestritten, dass eine mögliche Transformation im Sinne einer Bewusstseinsveränderung bei den Teilnehmer*innen stattfinden kann.

Möglicherweise trägt zu einer Transformation des Bewusstseins auch die Erfahrung eines **Flow-Effektes** während der existenziellen Performance bei. Auf den von Csikszentmihalyi beschriebenen *Flow*-Effekt wurde bereits in Kapitel 2.1.1.3 eingegangen, um den Zusammenhang zur Gegenwärtigkeit zu verdeutlichen. An dieser Stelle soll der Effekt nochmals aufgegriffen und auf seine Relevanz für die Erfahrungsbandbreite der Performer*innen und insbesondere auch der Teilnehmer*innen existenzieller Performances hin analysiert werden.

Die Performer*innen können, wie im Kapitel über Gegenwärtigkeit erläutert, während des Performens einen Augenblick intensiven Da-Seins in der Jetzt-Zeit erleben. Sie stellen sich einer Aufgabe, führen diese – in der Regel hochkonzentriert – aus und sind in der Lage, im Schmerzempfinden über sich und ihre körperlichen Grenzen hinauszuwachsen. Diese Parameter stimmen mit den Bedingungen für das Erleben eines *Flow*-Effektes überein.⁴⁸⁵

Da es an dieser Stelle auch um die Teilnehmer*innen geht, stellt sich nunmehr die Frage, inwiefern die Teilnehmer*innen – als ursprünglich passiver Part der Performance – in dieser einen *Flow*-Effekt erleben können oder ob dieser Effekt dem oder der Akteur*in vorbehalten bleibt. Die Mitwirkung an einer existenziellen Performance kann mitunter – wie im vorangegangenen Kapitel dargelegt – auch von den Teilnehmenden sehr viel Aktivität erfordern. Diese kann sich auch lediglich auf die geistige Aktivität der inneren Zerrissenheit beziehen, da die Teilnehmenden in der sie überfordernden Situation nicht wissen, wie sie sich verhalten sollen. Somit sind sie nicht nur in ihrer Aufmerksamkeit besonders auf das Geschehen fokussiert, sondern die Performance stellt die Teilnehmenden zusätzlich vor die Herausforderung, sich dem erlebten Schmerz des Künstlers gegenüber zu verhalten. Beides sind Parameter, die einen *Flow*-Effekt erzeugen können. Der Unterschied besteht darin, dass die Herausforderung bei den Teilnehmenden nicht selbst gewählt ist, wie vom Performenden. Die Teilnehmenden haben sich zwar in die Performancesituation begeben, wissen jedoch

484 Ochsmann 1993, S. 133.

485 Vgl. die Ausführungen auf S. 78 in dieser Dissertation.

nicht, was sie erwartet. Während der oder die Künstler*in sich auf den Schmerz und das Risiko als Bestandteil der existenziellen Performance vorbereiten kann, wird der oder die Teilnehmende in die Situation „geworfen“ und sieht sich der Herausforderung spontan gegenüber.

Insofern handelt es sich – insbesondere bei existenziellen Performances – um eine (geistig) aktive Teilhabe des Teilnehmers oder der Teilnehmerin, weshalb er oder sie ebenso wie der oder die Künstler*in eine „optimale Erfahrung“ im Sinne des *Flow*-Effekts machen und daran wachsen kann. Der oder die Teilnehmende der existenziellen Performance verbleibt somit keineswegs als „stellvertretender Teilnehmer“, wie ihn Csikszentmihalyi beschreibt:

„Dennoch verbringen die meisten Menschen, statt ihre körperlichen und geistigen Reserven zu nutzen, um *flow* zu erleben, viele Stunden damit, berühmten Sportlern in riesigen Stadien zuzusehen. Statt zu musizieren, hören wir Schallplatten, die Millionäre aufgenommen haben. Statt Kunst zu produzieren, bestaunen wir Gemälde, die bei der letzten Auktion den höchsten Preis erzielt haben. Wir gehen nicht das Risiko ein, nach unseren Überzeugungen zu handeln, sondern verbringen täglich Stunden damit, Schauspielern zuzusehen, die so tun, als erlebten sie Abenteuer, und die sich mit vermeintlich bedeutungsvollen Situationen abmühen.

Diese stellvertretende Teilnahme kann zumindest vorübergehend die Leere der verschwendeten Zeit füllen. Doch sie ist ein recht blasser Ersatz für Aufmerksamkeit, die man in echte Herausforderungen steckt. *Flow*-Erfahrungen, die aufgrund des Einsatzes von Fähigkeiten eintreten, führen zu Wachstum, passive Unterhaltung führt nirgendwohin.“⁴⁸⁶

An diesem Punkt schließt sich gedanklich der Kreis, der auf Seite 136 mit dem Exkurs zu Robert Pfallers „Ästhetik der Interpassivität“ eröffnet wurde. Die schmerzempfindenden Künstler*innen werden zwar zu Stellvertreter*innen, zugleich sind die Teilnehmenden jedoch unmittelbar in das Geschehen mit eingebunden und sehen sich eigenen Herausforderungen gegenüber, wie dem Verhalten in risikoreichen Situationen.

Der *Flow*-Effekt wurde bereits vielfach zitiert, wissenschaftlich rezipiert und weitergedacht.⁴⁸⁷

Der Psychologe und Sportwissenschaftler Siegbert Warwitz bspw. betont die einfache Struktur und Zugänglichkeit des *Flow*-Modells, sieht in ihm einen Erklärungsversuch für das Streben nach Wagnissen und ordnet die Theorie Csikszentmihalyis seiner eigenen vom „Leben in wachsenden Ringen“ unter.⁴⁸⁸

Auch Turner geht in „Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels“ ausführlich auf den *Flow*-Gedanken von Csikszentmihalyi ein.⁴⁸⁹ Er stellt den *Flow*-Effekt vor allem ins Verhältnis zur *Communitas* und kommt zu dem Schluss, dass es durchaus

486 Csikszentmihalyi 2010, S. 214-215.

487 Vgl. Csikszentmihalyi 2010, S. 18.

488 Vgl. Warwitz 2016, S. 291-295.

489 Vgl. Turner 2009 (1989), 75-76 und 88-94.

Gemeinsamkeiten gebe, sich die *Communitas* aber letztlich doch vom *Flow* abhebe (indem sie z.B. nicht in der Einsamkeit funktioniere und nicht an Regeln gebunden sei).⁴⁹⁰

Turner listet darüber hinaus die wesentlichen Merkmale des *Flow* auf, anhand derer deutlich wird, welche Parallelen zu den liminoiden und liminalen Ereignissen bestehen:

1. Das Erleben des Verschmelzens von Handeln und Bewusstsein
2. Das Bündeln der Aufmerksamkeit
3. Der Ichverlust
4. Kontrolle über eigene Handlungen und die Umwelt
5. Deutliche Handlungsanforderungen und klare Rückmeldung
6. Keine Notwendigkeit äußerer Belohnungen⁴⁹¹

Bis auf Punkt 4 und 5 lassen sich die Merkmale der *Flow*-Erfahrung, wie Turner sie zusammenfasst, auf die Erfahrung existenzieller Performancekunst beziehen. Für die Künstler*innen ebenso wie für die Teilnehmenden kommt es zu einer Bündelung der Aufmerksamkeit, bei der Handeln und Bewusstsein als Einheit erfahren werden können. Damit einhergehend kann es zum Auflösen der Ich-Wahrnehmung in der Gemeinschaft kommen (Parallele zur *Communitas*). Die Erfahrung kann für beide Seiten eine bereichernde, befriedigende sein.

Worin sich insbesondere die existenziellen Performances jedoch von der *Flow*-Erfahrung absetzen, ist der Aspekt der Kontrolle und der deutlichen Handlungsanforderungen. Weder der oder die Künstler*in noch der oder die Teilnehmende wissen letztlich, wie sich die Performancesituation entwickeln wird und die größte Herausforderung besteht – wie oben beschrieben – insbesondere für die Teilnehmenden darin, nicht zu wissen, wie sie sich verhalten sollen oder können. Vielmehr sind die Performances gekennzeichnet von Kontrollverlust und der Abwesenheit deutlicher Handlungsanforderungen.

Nichtsdestotrotz liegt speziell darin der Reiz und der Gewinn, sich einer solchen Situation auszusetzen. Warwitz zufolge gälte es, sich dem Wagnis zu stellen und daran zu wachsen.⁴⁹²

Warwitz differenziert zwischen Risiko und Wagnis. Seinem Verständnis nach betreffe das Wagnis „das existentielle Wertgefüge des Menschen, das, was er ist“ und stehe für „die Sinnsuche und Sinnverwirklichung in bedrohlichen Situationen [...]“.⁴⁹³ Anders als das Risiko,

490 Vgl. Turner 2009 (1989), S. 92-94.

491 Turner 2009 (1989), S. 89-92.

492 Vgl. Warwitz 2016, S. 26-31.

493 Warwitz 2016, S. 17.

das für den „Aspekt der Berechenbarkeit einer Gefährdung“ stehe, lege das Wagnis „seinen Bedeutungsschwerpunkt auf die Vorgänge innerhalb der sich gefährdenden Person.“⁴⁹⁴ So gerät das in der existenziellen Performance eingegangene Risiko für manch einen der Teilnehmer*innen zu einem Wagnis, in dem Sinne, dass sich das Bewusstsein der Sterblichkeit verändert und die Einstellung des Teilnehmers oder der Teilnehmerin zum Leben verwandeln kann. Möglicherweise erhält das Leben einen anderen Sinn durch die Konfrontation mit der Sterblichkeit und existenzielle Fragen erfahren eine Neubewertung.

Festzuhalten ist demnach: Weniger die Person des oder der Teilnehmer*in verwandelt sich durch die existenzielle Performance, sondern die Umwandlung betrifft die Bedeutungszuweisung: Riskiere ich das Erleben der Sterblichkeit, nehme ich das Leben intensiver wahr und verleihe dem Leben eine andere Bedeutung. Was sich verändert und verwandelt, ist das Bewusstsein vom Leben und Sterblichsein. Die Potenziale der existenziellen Performancekunst, d.h. sowohl den Performer*innen als auch den Teilnehmer*innen das Erleben des *Flow*-Effektes und/oder eine Transformation des Bewusstseins zu ermöglichen, tragen somit dazu bei, ein Bewusstsein von Sterblichkeit zu vermitteln und infolgedessen ggf. das Leben anders zu bewerten.

Insofern kann die existenzielle Performancekunst als nonverbales Medium zur Evokation von Sterblichkeitsbewusstsein beitragen. Doch gibt es neben der hier beschriebenen veränderten Bedeutungszuweisung noch weitere Aspekte und welche Rolle spielen dabei die analysierten Performances? Die Gedanken dazu werden im nachfolgenden Kapitel zusammengefasst und im Kontext der Fragen um die Medialität der Performancekunst reflektiert.

494 Warwitz 2016, S. 15-16.

2.3 Existenzielle Performance als nonverbales Medium

„If I may put it to the extreme: performing is a lithesome form of dying.“⁴⁹⁵
Meiling Cheng

Wie in den vorangegangenen Kapiteln bereits dargelegt wurde, handelt es sich bei der existenziellen Performancekunst um ein vielfältiges Medium, anhand dessen ein Bewusstsein von Sterblichkeit vermittelt werden kann. Die Rolle und Eignung der ephemeren Performance als nonverbales Medium wird in diesem Kapitel unter Berücksichtigung des Diskurses über die Medialität der Performance analysiert und rückblickend auf die genannten Beispiele aus der Performancepraxis reflektiert.

Die Frage der Medialität der Performancekunst ist einerseits stark umstritten, andererseits kaum untersucht. Nach wie vor prägen vor allem Peggy Phelan auf der einen Seite und Philip Auslander auf der anderen den Diskurs. Jonah Westerman entwickelte jüngst die These, die Performance könne als „Inframedium“ aufgefasst werden.⁴⁹⁶ In diesem Kapitel soll der bestehende Diskurs wiedergegeben werden, um dann auf Westermans Vorschlag einzugehen. Tatsächlich kommt die Verfasserin zu einem ähnlichen Ergebnis, wird jedoch noch präzisieren, inwiefern Performance genau als Medium aufgefasst werden kann und warum insbesondere die existenzielle Performance als Medium zur Evokation von Sterblichkeitsbewusstsein prädestiniert ist.

Der bestehende Diskurs um die Medialität der Performancekunst behandelt primär Fragen nach der (Nicht-)Dokumentierbarkeit der Performance. Peggy Phelan zufolge kann Performancekunst nicht dokumentiert werden. Sobald dies geschehe, ist die Performancekunst keine solche mehr, sondern werde zu dem Dokument, in dem sie dokumentiert wurde.⁴⁹⁷ Der Wert und die Stärke der Performancekunst liegen in ihrer Eigenschaft, nichts zu hinterlassen und von der Reproduktion unabhängig zu sein:

„Performance honors the idea that a limited number of people in a specific time/space frame can have an experience of value which leaves no visible trace afterward. Writing about it necessarily cancels the ‚tracelessness‘ inaugurated within this performative

⁴⁹⁵ Cheng 2002, xxii.

⁴⁹⁶ Westerman (2015): Between action and image. Artikel online unter: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/between-action-and-image-performance>, zuletzt aufgerufen am 31.05.2017.

⁴⁹⁷ Vgl. Phelan 1993, S. 31.

promise. Performance's independence from mass reproduction, technologically, economically, and linguistically, is its greatest strength."⁴⁹⁸

Diesem Standpunkt widerspricht Philip Auslander vehement. Während für Phelan die Performance ausschließlich im Augenblick ihres Stattfindens existiert, spielt laut Auslander die Dokumentation eine entscheidende Rolle für die Wahrnehmung der Aufführung, wenn sie sie nicht sogar ersetzt.⁴⁹⁹ Auslander definiert darüber hinaus „Liveness“ nicht als räumliche Ko-Präsenz von Akteur*in und Teilnehmer*in, sondern vielmehr als „a sense of always being connected to other people, of continuous, technologically mediated co-presence with others known or unknown.“⁵⁰⁰ Für ihn löst sich die Grenze zwischen Live-Events und medialisierten Ereignissen mehr und mehr auf.⁵⁰¹ Er nimmt Bezug auf Aussagen Chris Burdens und Gina Panes und schlussfolgert, dass

„the events were staged to be documented at least as much as to be seen by an audience. [...] No documented work of performance art is performed solely as an end in itself: the performance is always at one level raw material for documentation, the final product through which it will be circulated and with which it will inevitably become identified.“⁵⁰²

Erika Fischer-Lichte geht in ihrer „Ästhetik des Performativen“ ausführlich auf beide Sichtweisen ein⁵⁰³ und widerlegt vor allem die Argumente Auslanders, widerspricht jedoch auch in einem wesentlichen Punkt dem Argument Phelans:

„Jeglicher Versuch, eine Aufführung zu reproduzieren, schlägt um in den Versuch, sie zu dokumentieren. In diesem Sinne ist Phelan zu widersprechen, wenn sie behauptet, Aufführungen ließen sich nicht dokumentieren. Eine solche Dokumentation schafft vielmehr erst die Bedingung der Möglichkeit, um über Aufführungen sprechen zu können.“⁵⁰⁴

Jonah Westerman widmet sich der Frage ebenfalls und setzt sich mit den konträren Standpunkten auseinander. Er erläutert in seinem Artikel „Between action and image“ dass weder ausschließlich Peggy Phelan noch Philip Auslander zuzustimmen sei, was das Verhältnis von Performances und Bild bzw. Dokumentation anbetrifft, sondern sich vielmehr ein Zwischenbereich auf tue. Westerman beschreibt eine „[...] blurry inter-zone between ‘art media’ and ‘life media’ that must be our point of departure in considering the relationship between action and mediation in performance.“⁵⁰⁵ Er plädiert daher dafür, die Performance als

498 Phelan 1993, S. 149.

499 Vgl. Phelan 1993, S. 146 und Westerman 2015.

500 Auslander 2008, S. 60-61.

501 Vgl. Auslander 2008, S. 25.

502 Auslander 2008, S. 31.

503 Fischer-Lichte 2004a, S. 114-126.

504 Fischer-Lichte 2004a, S. 127.

505 Westerman 2015.

ein „inframedium“ zu verstehen: „Performance happens at the threshold of action and image.“⁵⁰⁶ Am Beispiel von Chris Burdens Performance „Shoot“ belegt Westerman, dass beides gleichermaßen bedeutsam ist: die Aktion als Erlebnis und die dokumentierende Fotografie bzw. das Video, welche die Aktion im Nachhinein bezeugen.

Nach Ansicht der Verfasserin ist diesem Ansatz zuzustimmen. Die Dokumentation von der Performance zu trennen, wie Phelan dies tut, ignoriert die Wichtigkeit der Bilder für das Sprechen über die Performance im Nachhinein. Auch diese Dissertation beruft sich letztlich ausschließlich auf die Quellen der Performance in Form von Bildern, Videos und Handlungsbeschreibungen bzw. Erlebnisberichten. Dennoch reicht es nicht aus, die Medialisierung in den Vordergrund zu rücken, da das Erlebnis der Performance der Ursprung der Bilder ist und noch wesentlich mehr beinhaltet und transportiert, als das Visuelle. Wie Meyer festhält, können Aufzeichnungsmedien stets nur eine „Spur des Geschehenen“ wiedergeben, da sie die für die Handlungskunst „prägenden Elemente“ nicht enthalten.⁵⁰⁷

Wie in den vorangegangenen zwei Kapiteln deutlich wurde, umfasst eine Performance sowohl das Verhältnis zwischen Performer*in und Teilnehmer*in, welches sich innerhalb des Performancegeschehens verändern kann, als auch die beschriebenen Primäraspekte, welche die Performance von fixierten Bildmedien unterscheiden. Bezieht man diese Aspekte mit ein, und dies ist für die umfassende Deutung einer Performance zweifellos notwendig, ergibt sich ein noch wesentlich komplexeres Verhältnis zwischen Aktion und Bild, als Westerman es darstellt. So tragen bspw. der (nackte) Körper der Performer*innen wie z.B. bei Marussich oder Abramović, sowie die Ephemeralität und die Gegenwärtigkeit zusätzlich dazu bei, das Erleben der Performance nicht nur zu einem ausgesprochen komplexen Vorgang zu machen, sondern auch auf vielfältige Weise Botschaften an die Teilnehmenden zu transportieren. Hinzu kommt – darauf wird im Folgenden näher eingegangen – die Art der Wahrnehmung des Ereignisses und die Rolle der Erinnerung. Existenzielle Performancekunst sollte demnach in ihrer Komplexität und Gesamtheit als Medium aufgefasst werden.

Bevor die Bedeutung der existenziellen Performancekunst als Medium – insbesondere im Hinblick auf die Evokation von Sterblichkeitsbewusstsein – zusammenfassend dargelegt wird, soll auf die Rolle der Wahrnehmung eingegangen werden.

506 Westerman 2015.

507 Meyer 2008, S. 50.

Bei der Wahrnehmung von Performancekunst ergeben sich mehrere Herausforderungen für die Teilnehmenden: Zum einen wandelt sich das im Augenblick des Geschehens Wahrgenommene in der Reflektion. Die Erinnerung ist jedoch trügerisch.⁵⁰⁸ Zum anderen gestaltet sich die Übersetzung des in der Regel nicht-sprachlichen Wahrgenommenen in eine sprachliche Wiedergabe des Erlebten als schwierig.⁵⁰⁹

Sobald die Performance beendet ist und die Teilnehmer*innen den Ort des Geschehens verlassen, wird die Performance zur Erinnerung und „hinterlässt Spuren ausschließlich in der Wahrnehmung ihrer Betrachter.“⁵¹⁰ Laut Meyer kann sich der oder die Teilnehmer*in ebenso wie die Performer*innen die wahrgenommene Performance aneignen, indem er oder sie das Wahrgenommene in eine kognitive Ebene überträgt.⁵¹¹ Auf diese Weise setzt sich die erlebte Performance fort und wirkt weiter. Oder in Meyers Worten: „Die Bilder schreiben sich somit sowohl dem Künstler als auch dem Betrachter ein.“⁵¹² Daraus ließe sich folgern, dass die Möglichkeit besteht, dass das Bewusstsein von Sterblichkeit durch das reflektierte Nachdenken intensiviert wird.

Diese Aneignung des Erlebten durch den oder die Teilnehmende/n birgt jedoch die Schwierigkeit, dass die Erinnerung sich verändert.⁵¹³ Die Performance lebt zwar gewissermaßen in der Erinnerung des oder der Teilnehmenden weiter, und setzt sich somit in ihrer Prozessualität fort, jedoch bleibt es eine Erinnerungsspur, die missdeutet werden kann, ebenso wie eine einzelne Fotografie von der Performance. Auch Phelan weist darauf hin, dass die Performance sich in der Erinnerung im Nachhinein unkontrollierbar verändern kann: „Without a copy, live performances plunges into visibility – in a maniacally charged present – and disappears into memory, into the realm of invisibility and the unconscious where it eludes regulation and control.“⁵¹⁴

Besonders interessant im Zusammenhang mit der Verbalisierung, die einen Teil der Wahrnehmung ausmacht, ist bei den analysierten existenziellen Performances, dass die Kommunikation zwischen Performer*in und Teilnehmer*in beinahe ausschließlich **nonverbal** stattfindet. Die performenden Künstler*innen sprechen nicht. Die einzige Ausnahme ist James Lee Byars „*The Play of Death*“ von 1974, indem zumindest der Laut „th“ gehaucht wird. Alle

508 Vgl. Shaw 2016.

509 Vgl. Fischer-Lichte 2004a, S. 276-277.

510 Meyer 2008, S. 67.

511 Vgl. Meyer 2008, S. 52.

512 Meyer 2008, S. 60.

513 Vgl. Shaw 2016 und vgl. Wulf 2006, S. 204.

514 Phelan 1993, S. 148.

anderen existenziellen Performances zeichnen sich dadurch aus, dass Performer*innen und Teilnehmer*innen nicht verbal miteinander in Kontakt treten. Lediglich die Teilnehmer*innen tauschen sich untereinander aus, geben ihre Eindrücke wieder oder diskutieren teilweise, wie man sich „richtig“ zu verhalten habe. Der oder die Performende hingegen schweigt und kommuniziert nur über seine oder ihre Handlungen. Selbst in den Performances, in denen eine Interaktion ausdrücklich gewünscht ist, wie z.B. in „*Rhythm 0*“ von Abramović, findet keine verbale Kommunikation zwischen der Performerin und den Teilnehmenden statt. Dadurch liegt der Fokus der Wahrnehmung ausschließlich auf den durchgeführten Aktionen und dem Körper des Performers oder der Performerin. Verbale Kommunikation würde davon ablenken. Zugleich intensiviert das Nicht-Sprechen die erlebte Handlung wie es in Jon Johns Abschiedsperformance „*Love on me: The Finest Hour*“ besonders deutlich wird: Selbst in der Videodokumentation ist wahrzunehmen, wie intensiv der wortlose Austausch zwischen dem auf dem Bett liegenden Künstler und den Abschied nehmenden Teilnehmer*innen ist.⁵¹⁵ Die Tatsache, dass in dieser Performance ausnahmsweise Musik zum Einsatz kommt, und die Teilnehmer*innen sowie der Performer am Ende singen, unterstützt diese Feststellungen, anstatt sie zu widerlegen. Beim Singen und gemeinsamen Erleben von Musik entsteht ein noch verstärktes Empfinden von „spontaner Communitas“ – innerhalb derer es keines wörtlichen Austausches bedarf.⁵¹⁶ Jon Johns letzte Performance wirkt (bereits im Video) ungeheuer bewegend und intensiv.

Allerdings besteht eine Schwierigkeit in der Umsetzung nicht-sprachlicher Eindrücke in sprachliche darin, dass die Kommunikation zwischen Performer*innen und Teilnehmer*innen nonverbal abläuft. Die Wahrnehmung verläuft multisensorisch, da der oder die Teilnehmer*in eine Vielzahl an Eindrücken aufnimmt, auditiv, visuell, olfaktorisch und unter Umständen taktil. Darüber hinaus nimmt der oder die Teilnehmer*in komplette Handlungsabläufe wahr, in denen er oder sie selbst (aktiv) teilnimmt, und nicht nur einzelne Bilder. Es gilt demnach, eine riesige Menge an wahrgenommenen Eindrücken zu verwerten und wiederzugeben, „was ihn [den/die Teilnehmer*in, Anm. LP] teilweise vor nahezu unüberwindliche Schwierigkeiten stellt“ und gleichzeitig notwendig wäre, um „eine Aufführung nachträglich [zu] verstehen.“⁵¹⁷ Diese Schwierigkeiten belegen einmal mehr, dass existenzielle Performancekunst als Medium eine Herausforderung für die Teilnehmer*innen darstellt. Ihre Aufgabe liegt gerade darin, anhand von Spannungen und Schwellenerfahrungen Erkenntnisse zu vermitteln: „Es sind

515 S. das Video von Alex La Mouette zur Performance von Jon John „*Love on me: The Finest Hour*“ (2017), <https://vimeo.com/208705159>, zuletzt aufgerufen am 03.06.2018.

516 Vgl. Turner 2009 (1989), S. 77.

517 Fischer-Lichte 2004a, S. 277.

diese Spannungen, worin die künstlerische Performanz sowohl ihr *Verstörendes* als auch ihre *Erkenntnisleistung* besitzt. Es handelt sich um die Stiftung von *Differenzerfahrungen*, die nicht ausschließlich Produkte von Medien sind, sondern in Klüften und Zwischenräumen medialer Performanzen nisten.“⁵¹⁸

So schwierig und herausfordernd sich die Wahrnehmung der Performance auch gestaltet, so elementar ist sie doch für die Definition der Performance als Medium. Demnach bedarf es einer möglichst vielfältigen Wahrnehmungsbandbreite, um eine existenzielle Performance zu fassen: Ein Konglomerat aus der eigenen Wahrnehmung der Situation *hic et nunc*, dokumentatorischen Aspekten wie Filmaufnahmen und/oder Fotografien, sowie Berichten und der Erinnerung. Die Frage, ob dokumentiert werden sollte und welche Art der Dokumentation am geeignetsten ist, kann an dieser Stelle nicht abschließend beantwortet werden und wird die Forschung zur Performancekunst vermutlich noch nachhaltig beschäftigen. Sie wurde an dieser Stelle in die Argumentation mit einbezogen, da sie im Kontext des Diskurses um die Medialität der Performancekunst nicht ignoriert werden kann. Aus Sicht der Verfasserin eignen sich alle verfügbaren Dokumentationsmittel inklusive der während der Performance entstehenden Fotografien und Filmaufnahmen in ihrem Zusammenspiel mit der eigenen Wahrnehmung und der Erinnerung aller Teilnehmenden für die Dokumentation.⁵¹⁹ Denn jedes Mittel der Dokumentation trägt letztlich als ein Puzzleteil dazu bei, ein (wenn auch unvollständiges) Gesamtbild der Performance nach ihrem Abschluss zu erhalten. Die achtsame multisensorische Wahrnehmung der existenziellen Performance sollte unmittelbar im Augenblick des Erlebens jedoch stets im Vordergrund stehen, da diese einmalig und ephemere ist und die Performance im Wesentlichen ausmacht.

Ungeachtet der Frage der (Nicht-) Dokumentierbarkeit von Performances, welche den Kern der Medialität von Performancekunst nur peripher berührt, stellt sich die wesentlich relevantere Frage, was genau die Performance zu einem Medium macht.

518 Mersch 2004, S. 93-94.

519 Während der Performances entsteht mitunter eine Vielzahl an Fotografien und Videos, ggf. sogar – sofern dies zugelassen wird – von Seiten der Teilnehmer*innen, die die Aktion fotografieren und filmen. Im Zuge der existenziellen Performance von Abramović „*Rhythm 0*“ entstanden Fotos, die die Teilnehmenden mit einer Polaroidkamera schossen. Auf einem Foto der Performance (vgl. Abb 07e) ist die Künstlerin zu sehen, die ein paar dieser Fotos von sich in der Hand und in die Kamera hält. Diese Bild-im-Bild-Dokumentation von Performances scheint aber die Ausnahme zu sein.

Für Sybille Krämer, die sich eingehend mit Performativität und Medialität auseinandersetzt, gehören Ereignis und Wahrnehmung untrennbar zusammen. Sie beschreibt diese Gleichzeitigkeit als „Aisthetisierung“:

„Das Schwellenphänomen, um das es hier geht, ist der Sachverhalt der Aisthesis, verstanden als der bipolar strukturierte Vollzug eines Ereignisses und seiner Wahrnehmung, das auf ein (symbolisches) Ausdrucksgeschehen gerade nicht reduzierbar ist. Unsere Hypothese ist also, dass wir das Verhältnis von Performativität und Medialität dann sinnvoll bestimmen können, wenn wir beide als Dimensionen von – und im Zusammenhang mit – Akten der Aisthetisierung begreifen. Dabei geht in den Begriff ‚Aisthetisierung‘ ein, dass es sich im Wechselverhältnis von Ereignis und Wahrnehmung um ein ‚in Szene gesetztes‘ Geschehen handelt, welches Akteur und Betrachterrollen mit einschließt.“⁵²⁰

Nicht nur die von Krämer beschriebene Aisthetisierung verdeutlicht, wie eng die einzelnen Parameter in der Performancekunst zusammenhängen. Die bipolare Struktur wäre mit den Punkten zu ergänzen, anhand derer ebenfalls „Botschaften“ oder Inhalte an die Kunstrezipient*innen vermittelt werden können. So lassen sich zuletzt die Punkte, die die existenzielle Performance zu einem Medium machen, wie folgt zusammenfassen:

- die Performancehandlung
- das Verhältnis zwischen Performer*in und Teilnehmer*in
- die Primäraspekte (Ephemerität, Korporalität, Gegenwärtigkeit, Prozessualität)
- die Dichotomien(-auflösung) / Liminalität und Liminoidität
- die Wahrnehmung / die Erinnerung
- die Dokumentation

Während sich das Ereignis Performance aufspalten lässt in die Handlung, das Verhältnis zwischen Performer*in und Teilnehmenden und die der Performance zugrunde liegenden Primäraspekte, sowie die Dichotomien(-auflösung), lässt sich die Wahrnehmung ergänzen um den Punkt der Dokumentation, der die unmittelbare Wahrnehmung der Teilnehmenden ergänzt oder den Nicht-Teilnehmenden der existenziellen Performance im Nachhinein die Rezeption ermöglicht. Durch diese Punkte wird die existenzielle Performance in ihrer Gesamtheit zu einem zeitlich unabhängigen Medium. Das Medium Performance beschränkt sich nicht auf den begrenzten Zeitrahmen des Geschehens, sondern setzt sich darüber hinaus in der Wahrnehmung und Erinnerung der Teilnehmer und der Dokumentation fort. So ist es möglich,

⁵²⁰ Krämer 2004, S. 14.

wie Westerman am Ende seines Aufsatzes feststellt, sich weniger auf die zeitliche Komponente zu konzentrieren, sondern mehr auf den Inhalt der Performancebotschaft: „We need to worry less about the time of performance and whether it was then or now or always, and think more about where it happens, what it brings together and how that spatial situation both questions and describes our own vantage onto the nexus of art and life.“⁵²¹ Die Stärke und Wirkkraft der existenziellen Performance als Medium liegt somit gerade darin, in ihrer Komplexität auf vielfache Weise auf die Teilnehmenden einwirken zu können. Dem widersprechen weder die Ungenauigkeit der Erinnerung noch die mögliche Fehldeutung von Dokumenten, die eine Performance nur partiell wiederzugeben in der Lage sind.

Bezug zum Sterblichkeitsbewusstsein

Die existenzielle Performancekunst ist besonders geeignet, Sterblichkeitsbewusstsein zu vermitteln. Dies liegt einerseits in den o.g. Punkten begründet, welche die existenzielle Performance zu einem Medium machen, andererseits in der Intensität der Schwellenerfahrung und in der verstärkten Relevanz der Primäraspekte, wie z.B. der Ephemeralität und der Korporalität.

Englhart stellt im Bezug auf das gegenwärtige Theater eine Funktion zur Evokation von Sterblichkeitsbewusstsein fest:

„Vom Sterblich-Verletzlichen geht das Nicht-Dramatische, Performative aus, welches das Publikum mehr spürt als bewusst wahrnimmt. Theater als Medienerfahrung ist demnach generell mit einer starken, verstörenden Erfahrung in dem Sinn verbunden, dass der Körper und damit die Verletzbarkeit sowie Sterblichkeit jedes Menschen in der Liveness der Aufführung nicht ignoriert werden kann.“⁵²²

Umso mehr gilt dies für die existenzielle Performancekunst. Performance als Medienerfahrung sorgt dafür, dass die Sterblichkeit des Menschen nicht länger ignoriert werden kann: Sie evoziert ein Bewusstsein dafür, dass alles vergänglich ist, indem sie ephemeral ist und die Korporalität betont. Sie fokussiert die Gegenwärtigkeit und ruft dadurch die Dichotomie von Jetzt-Sein versus Nicht-Sein ins Bewusstsein. Sie konfrontiert mit der Sterblichkeit des Künstlers oder der Künstlerin und fordert die Teilnehmenden durch Ambiguität heraus, sich einer Schwellenerfahrung auszusetzen.

⁵²¹ Westerman 2015.

⁵²² Englhart 2013, S. 165.

Selbst wenn man Phelan widerspricht und von der Dokumentierbarkeit der Performancekunst ausgeht, ist ihr folgender Gedanke im Hinblick auf das Thema dieser Arbeit zweifellos reizvoll:

„More specifically, a genre of performance art called ‚hardship art‘ or ‚ordeal art‘ attempts to invoke a distinction between presence and representation by using the singular body as a metonymy for the apparently nonreciprocal experience of pain. This performance calls witnesses to the singularity of the individual’s death and asks the spectator to do the impossible – to share that death by rehearsing for it. [...] The promise evoked by this performance then is to learn to value what is lost, to learn not the meaning but the value of what cannot be reproduced or seen (again). It begins with the knowledge of its own failure, that it cannot *be* achieved.“⁵²³

Phelans Statement, Performance lehre die Teilnehmenden zu akzeptieren, was verloren ist und im übertragenen Sinne, das Sterben zu proben, lässt sich auch dann bestätigen, wenn man von der Dokumentierbarkeit der Performancekunst ausgeht. Denn der einzigartige Moment der Performance, die unwiederbringlich in der jeweiligen Konstellation von Künstler*in, Teilnehmer*in, Räumlichkeit, Zeit der Aufführung und dem genauen Handlungsablauf im Zusammenspiel all dieser Faktoren stattfindet, ist zweifellos verloren, sobald die Performance endet. Ein Dokument darüber oder die Erinnerung daran kann den Moment nicht wiederherstellen. Dessen ist sich auch der oder die Teilnehmer*in bewusst, wenn auch ggf. nur in der Retrospektive.

Ähnlich wie Phelan drückt es auch Meyer aus, der in der Performancekunst die Möglichkeit sieht, ein Bewusstsein vom Tod zu vermitteln, „indem sie sich auf das dem Untergang geweihte ephemere Bild einlässt“ und „sich mit der Unweigerlichkeit der Abwesenheit auseinanderzusetzen, obwohl sie geradezu das Medium der Anwesenheit ist.“⁵²⁴

Dass die Bewusstmachung der Sterblichkeit gerade den Reiz des „performativen Theaters“ und mehr noch der existenziellen Performancekunst ausmacht, beschreibt Enghart anschaulich:

„Die tatsächlich wilde Realität des Todes in unserer heutigen Kultur scheint unsere gesellschaftspolitische Ordnung, unsere sozialen Motive, oberflächlichen Werte und kleinen Alltagsfreuden in Frage zu stellen. Sein plötzliches Eintreten unterbricht radikal die Selbstverständlichkeit unserer semiotischen Systeme sowie jede Sinnzuweisung. Es wäre das Zeichen, welches alle Zeichen aufhebt, er wäre die Destruktion nach allen möglichen De-Konstruktionen. Seine Präsenz bezeichnet aufdringlich die Grenzen unserer Welt, bedroht die Gestalten, Formationen und Figurationen unserer sichernden Repräsentationen. Und das macht gerade den Reiz des performativen Theaters aus: Es ist

523 Phelan 1993, S. 152.

524 Meyer 2008, S. 57.

aufgrund der Verletzlichkeit und Sterblichkeit des menschlichen Körpers ständig mit dem Schlimmsten zu rechnen.“⁵²⁵

Somit liegt in der Fähigkeit der existenziellen Performancekunst, mit der Sterblichkeit zu konfrontieren, die Kraft begründet, auf radikale Weise das Bewusstsein zu verändern. Die bisherigen Ergebnisse dieser Arbeit zeigen neue der Performancekunst inhärente Möglichkeiten auf. Dazu zählt nicht nur die Eigenschaft der existenziellen Performance, als Medium zu dienen und Sterblichkeitsbewusstsein zu vermitteln, sondern auch die möglicherweise bewusstseinsverändernde und transformative Funktion der Performance, die im vorigen Kapitel näher beschrieben wurde.

⁵²⁵ Englhart 2013, S. 171-172.

3. Conclusio

Wie Thomas Macho im Eingangszitat verdeutlicht, ist „Sterben [...] ein Übergang, ein zeitlicher Prozess, der nicht zu fassen ist, sondern immer im Dazwischen bleibt.“⁵²⁶ In der in dieser Dissertation vorgestellten und analysierten existenziellen Performancekunst findet eine Annäherung an diesen Übergangsprozess des Sterbens statt. Die verschiedenen Performances bieten – gerade weil sie das Leben und Sterben nicht „in Bildern oder Texten fixieren“, sondern prozessual spiegeln – für die Künstler*innen und die Teilnehmenden einen Möglichkeitsraum, sich mit der Sterblichkeit auseinanderzusetzen und sich dieser bewusst zu sein.⁵²⁷ Denn die existenzielle Performancekunst fragt nach dem Sterben und dem Leben aller Teilnehmenden. Es lassen sich Primäraspekte feststellen, die die existenzielle Performance ausmachen und ihren besonderen existenziellen Charakter betonen sowie dazu beitragen, die Performancekunst zu einem Medium zu machen. Wie in Kapitel 2.1 ausgeführt wurde, sind es insbesondere die Ephemeralität, die Gegenwärtigkeit, die Prozessualität und die Korporalität, die die existenzielle Performance auszeichnen.

Darüber hinaus wurden dichotomische Aspekte vorgestellt, da die existenzielle Performancekunst eine Oszillation von Dichotomien auslösen kann und dadurch eine Schwellenerfahrung hervorzurufen in der Lage ist. Diese Schwellenerfahrung kann in der existenziellen Performancekunst, ebenso wie die angeführten Primäraspekte, dazu beitragen, ein Bewusstsein von Sterblichkeit bei den Teilnehmenden zu erzeugen. Auf welche Weise dies geschehen kann, wird an dieser Stelle nochmals zusammengefasst, um die Hauptthese dieser Arbeit resümierend zu belegen. Die im Zuge dieser Dissertation im Hinblick auf die existenzielle Performancekunst angeführte Liminalität steht somit in engem Zusammenhang mit dem Sterblichkeitsbewusstsein.⁵²⁸

Wie die Analyse der Performances gezeigt hat, lassen sich die existenziellen Performances in die liminoiden Performances einerseits und die liminalen Performances andererseits unterscheiden. Dabei zeichnen sich die liminoiden Performances dadurch aus, dass sie sich spielerisch mit dem Sterben auseinandersetzen. Das Sterben wird hierbei als ein langsamer

⁵²⁶ Macho und Marek 2007, S. 17.

⁵²⁷ Ebd.

⁵²⁸ Anstelle der titelgebenden Liminalität müsste genaugenommen der Begriff der Liminoidität verwendet werden. Siehe Ausführung dazu auf S. 191.

Prozess, als ein sich hinziehender Verfall thematisiert. Die liminoiden Performances treffen eher Aussagen über das Sterben im Allgemeinen, welches jeden Menschen betrifft. Die Performance „*Skylla und Charybdis*“ von Timm Ulrichs rangiert im Zwischenbereich: Sie weist sowohl liminoide Elemente wie Ironie, als auch ein liminales Risiko für den Performer auf. Bei den liminalen Performances dagegen schlägt der spielerische Umgang in Ernst um. Der potenzielle Tod des Performers oder der Performerin wird riskiert, weshalb das plötzliche, unvorhersehbare Sterben im Vordergrund steht. Darüber hinaus ziehen einige Performances die Teilnehmer*innen in die Verantwortung: Entweder sind die Teilnehmenden diejenigen, die aufgefordert sind, dem oder der Performer*in Schmerzen zuzufügen oder ihn/sie zu gefährden, oder das Eingreifen der Teilnehmenden wird im Performanceverlauf erforderlich, um z.B. das Sterben des Performers oder der Performerin zu verhindern. Der interpersonellen Auseinandersetzung kommt in der liminalen existenziellen Performance somit eine besondere Rolle zu.

Um einer auf Turners Definition zugrunde liegenden Kartierung der liminalen und liminoiden Phänomene in Bezug auf die in Kapitel 2.1.2 und 2.1.3 analysierten existenziellen Performances gerecht zu werden, wird an dieser Stelle eine zusammenfassende Übersicht angeführt.⁵²⁹

Liminoid	Liminal
James Lee Byars „ <i>The Death of James Lee Byars</i> “	Chris Burden „ <i>Shoot</i> “
James Lee Byars „ <i>The Play of Death</i> “	Jon John „ <i>Love on me: The Finest Hour</i> “
Gregor Schneider „ <i>Mann mit Schwanz im Sack</i> “	Marina Abramović „ <i>Rhythm 0</i> “
Jon John „ <i>The Two of Us</i> “	Jochen Gerz „ <i>A Purple Cross for Absence Now</i> “
Franko B „ <i>Still Life</i> “	Yann Marussich „ <i>Traversée</i> “
Yann Marussich „ <i>Autoportrait dans une fourmilière</i> “	Marina Abramović „ <i>Rhythm 5</i> “
Yann Marussich „ <i>Crash</i> “	Marina Abramović „ <i>Thomas Lips</i> “
Yann Marussich „ <i>Rideau</i> “	Boris Nieslony „ <i>A letter of Humanism dedicated to CCCB</i> “
Boris Nieslony „ <i>MA Version IV</i> “	
Anja Ibsch „ <i>Age</i> “	
Timm Ulrichs „ <i>Skylla & Charybdis</i> “	

⁵²⁹ Vgl. Turner 2009 (1989), S. 87-88 und S.16 f. dieser Dissertation.

Wie sich gezeigt hat, verwirrt und verunsichert der künstlerische Umgang mit dem Sterben anhand des Mediums der existenziellen Performance die Teilnehmer*innen unter Umständen zutiefst. Sie werden nicht nur mit der Sterblichkeit konfrontiert, sondern in ihrer Rolle als Kunstwahrnehmende herausgefordert. Dichotomien lösen sich auf oder kehren sich in ihr Gegenteil. Besonders innerhalb der liminalen Performances kann es auf der intra- und der interpersonellen Ebene zwischen Performer*innen und Teilnehmer*innen zu komplexen Neuordnungen der Verhältnisse kommen: Während die Performenden durch Interpassivität zu Stellvertreter*innen werden können, werden die Teilnehmenden durch Interaktivität ggf. zu Handelnden, die in das Geschehen eingreifen.

Ein interessanter Aspekt, der in dieser Arbeit bedauerlicherweise nur angeschnitten werden konnte, ist der Gedanke, dass die aus der Sozialpsychologie bekannte Verantwortungsdiffusion und die pluralistische Ignoranz im Kontext der liminalen Performance überwunden werden kann.⁵³⁰ Dadurch, dass einige Teilnehmer*innen aktiv in die Situation eingreifen und sich nicht an den Reaktionen der Menschen um sie herum orientieren, übernehmen sie Verantwortung und weisen diese nicht in der Gruppe von sich. Sie verhalten sich demnach – glücklicherweise – entgegen den als Verantwortungsdiffusion und pluralistischer Ignoranz bekannten Phänomenen. Man könnte in diesem Verhalten einiger Teilnehmer*innen einen Beleg der möglichen Transformation durch das Erleben der existenziellen Performancekunst sehen.

Denn die Schwellenerfahrung im Zuge der existenziellen Performancekunst kann neben der erzeugten Verwirrung durchaus einen positiven Stellenwert haben. Wie in Kapitel 2.2 erläutert, ist es möglich, in der existenziellen Performance eine Transformation des Bewusstseins zu erleben, die bspw. darin besteht, sich der eigenen Sterblichkeit bewusst(er) zu werden und im Umkehrschluss das eigene Leben im Hier und Jetzt mehr zu genießen und achtsamer zu sein.

Bei den existenziellen Performances handelt es sich, wie im Titel der Dissertation angegeben, um ein „Spiel mit dem Sterben“. Das Teilnehmen an einer existenziellen Performance kann es ermöglichen, in einem nicht-fiktiven aber ästhetischen Kontext Sterben zu spielen. Diese Möglichkeit stellt eines der Merkmale dar, die die existenzielle Performancekunst als ästhetisches Erlebnis von nicht-ästhetischen unterscheiden.

530 Vgl. Aronson et al. 2008, S. 369 f. und S.124 f. und 166 dieser Arbeit.

Im Kontext der existenziellen Performance erleben die Teilnehmenden eine unmittelbare, überraschende Konfrontation mit der Sterblichkeit ohne selbst vom nahenden Tod betroffen zu sein, wie z.B. bei schwerer Erkrankung und einem Krankenhausbesuch. Die existenzielle Performancekunst bietet somit in einem Möglichkeitsraum eine distanzierte und doch intensive Auseinandersetzung, in welchem man aus einer ästhetischen Perspektive heraus eine Erfahrung mit der Sterblichkeit machen kann, ohne die Konsequenzen tragen zu müssen wie im Alltag.⁵³¹ Setzt man voraus, dass die Teilnehmenden nicht wissen, was sie in der Performance erwartet (und das ist selbst dann der Fall, wenn jemand die Performance kennt bzw. schon einmal in anderem Kontext besucht hat, da sich die Situation in Raum-, Zeit- und Umgebungsfaktoren wie andere Teilnehmende, deren Reaktionen und Stimmungen etc. immer unterscheidet) ist die Konfrontation mit der Sterblichkeit in der Performancesituation unerwartet. Demzufolge muss sich der/die Teilnehmende anders mit der Sterblichkeit auseinander setzen, als ließe er sich bspw. bewusst in einer Meditation zur Sterblichkeit darauf ein.

Die Einordnung existenzieller Performances als ästhetisches Erlebnis gründet demnach auf folgenden Merkmalen:

- Ein Überraschungseffekt / dem Unvorbereitetsein auf das Geschehen.
- Die Stellvertreterrolle des/der Performenden (man ist als Teilnehmender nicht selbst betroffen).⁵³²
- Ästhetisches Wohlgefallen⁵³³: Das Kriterium des Schönen (Baumgarten, Hegel, Schiller) bzw. des Genusses, das seit der Moderne nicht mehr als Merkmal der Ästhetik dienen kann, spielt auch in der existenziellen Performance keine Rolle. Ein ästhetisches Wohlgefallen (nach Kant, als interesseloses, distanziertes Gefühl, keine Sinnesempfindung⁵³⁴) an existenzieller Performancekunst ist jedoch durchaus relevant. Es ist anzunehmen, dass die Teilnahme an einer existenziellen Performance aus einem Interesse an Kunst, an neuen Erfahrungen, vielleicht auch an Grenzerfahrungen erfolgt.

531 Vgl. Fenner 2013, S. 65.

532 Vgl. Fenner 2013, S. 44f.

533 Vgl. Fenner 2013, S. 46.

534 Vgl. ebda.

- Existenzielle Performance wird zu einem Spielraum/Möglichkeitsraum, innerhalb dessen neue Erfahrungen möglich sind; dies ist nur durch die ästhetische Perspektive möglich.⁵³⁵

Allerdings kommt es bei den liminalen interaktiven Performances zu einer Besonderheit: Die ästhetische Perspektive wird dort aufgebrochen bzw. um eine ethische Perspektive ergänzt, da dort das Helfen und Eingreifen relevant wird. D.h. die Teilnehmer*innen sind herausgefordert, sich sowohl in einem ästhetischen Kontext mit der Sterblichkeit auseinander zu setzen, als auch ethischen Fragestellungen ausgesetzt zu sein. Die existenziellen Performances fungieren an dieser Stelle als Proberaum, die sich vom Alltag absetzen aber durch die ethische Perspektive zugleich Schnittstellen mit dem Alltäglichen bilden.

Existenzielle Performancekunst bewegt die an ihr teilnehmenden Künstler*innen und Teilnehmer*innen in intensiver Weise. Bei der existenziellen Performancekunst handelt es sich, wie ausgeführt wurde, um ein komplexes Medium, welches die Evokation eines Bewusstseins von Sterblichkeit ermöglicht.

Wie in Kapitel 2.3 erläutert wurde, tragen dazu verschiedene Aspekte der existenziellen Performancekunst bei. Daher reicht es nicht aus, die Dokumentierbarkeit oder Nicht-Dokumentierbarkeit der Performance zu diskutieren. Es sind weitere Aspekte als lediglich die Dokumentation, welche die Performance zum Medium machen. Vielmehr ist, wie im Verlauf der vorliegenden Dissertation ausgearbeitet wurde, die Performancekunst das Medium selbst: In ihrer Komplexität eines Live-Ereignisses mit verschiedenen Aspekten wie bspw. der Ephemeralität oder der Korporalität, ihrer Eigenschaft als interpersoneller Zwischeninstanz zwischen Teilnehmer*innen und Performer*innen, der Thematik und nicht zuletzt der Wahrnehmung sowie der Dokumentation ist die Performance in der Lage, das Sterblichkeitsbewusstsein zu evozieren und somit als Medium zu fungieren. Diese Dissertation veranschaulicht und begründet diese Aspekte der existenziellen Performancekunst erstmalig.

Die dieser Dissertation zugrunde gelegte methodische Vorgehensweise, welche sich aus der systemischen Bildanalyse nach Huber und Aspekten der Aufführungsanalyse zusammensetzt, hat sich für die Analyse der existenziellen Performancesituationen als angemessen und hilfreich erwiesen. Auf diese Weise ließen sich sowohl die Handlung in der Performance, als

⁵³⁵ Vgl. Fenner 2013, S. 45 und 65.

auch Dokumente wie Bilder, Berichte oder Videos mit einbeziehen, und darüber hinaus die dokumentierten Reaktionen der Teilnehmer*innen berücksichtigen. Zudem konnte eine Einschätzung des Grades an Spielelementen oder realem Risiko erfolgen. Eine ausschließliche Bildanalyse wäre diesem Umfang an Informationen nicht gerecht geworden.

Was sich jedoch als nicht hinreichend erwies, ist die Quellenlage zu Performances und Bildmaterial von aktuelleren oder unbekannten Performancekünstler*innen wie z.B. Jon John, der zudem bedauerlicherweise 2017 verstarb. Daher liegen diesen Analysen leider nur Internetquellen zugrunde.

Unausgeführt bleiben auch die interdisziplinären Aspekte wie der Einbezug sozialpsychologischer Forschungen, welche im Hinblick auf das Verhalten der Teilnehmer*innen durchaus interessant wären. Im zeitlichen und inhaltlichen Umfang dieser Dissertation waren leider keine weiteren Recherchen hierzu möglich. Vorstellbar wären weiterführende Einbezüge bestehender Forschungsansätze oder aber eine eigenständige Studie mit Berücksichtigung der Reaktionen von und/oder Interviews mit Teilnehmer*innen existenzieller Performancekunst. Denkbar wäre bspw. eine Untersuchung noch stattfindender existenzieller Performances wie z.B. von Yann Marussich im August 2018 in München (Re-Performance von „*Traversée*“ und „*Autoportrait dans une fourmilière*“).

Wie sich im Prozess der Entstehung der Dissertation herausstellte, ist die Titelgebung unter Verwendung des Begriffes Liminalität unpräzise. Inhaltlich korrekter wäre laut der zugrundeliegenden Definition der Begriff der Liminoidität als Substantiv, wobei es sich allerdings um einen Neologismus handeln würde.⁵³⁶

Das Erlebnis des „Spiels mit Sterben“ in Form der hier untersuchten existenziellen Performancekunst ist eine ausgesprochen komplexe, multisensuelle Erfahrung, die sowohl die Performer*innen als auch die Teilnehmer*innen dem Gedanken an die Sterblichkeit näher bringen und alle Teilnehmenden letztlich verändert zurücklassen kann.

Die vorliegende Dissertation zeigt somit nicht nur die vielfältigen Aspekte der existenziellen Performancekunst auf, sondern belegt zugleich die These, dass die existenzielle Performancekunst sich als Medium zur Evokation von Sterblichkeitsbewusstsein eignet. Der kunstwissenschaftliche Diskurs um die Performancekunst wird damit um eine tiefgehende Analyse ergänzt, die die bereichernden Eigenschaften dieser Kunstform belegt.

⁵³⁶ Vgl. S. 16 dieser Dissertation.

4. Anhang

4.1 Glossar

autopoietisch	sich aus sich selbst heraus erschaffend und erhaltend (Mehr dazu in: FISCHER-LICHTE, Erika (2004a): Ästhetik des Performativen. 1. Aufl, Frankfurt am Main.)
Body Art	Aktionskunst, bei der der menschliche Körper verwendet wird, zeitgleich mit Performancekunst entstanden, begrifflich teilweise synonym verwendet mit Performancekunst
Dichotomie	Zweiteilung, Gegensatz, zwei gegenteilige Begriffe (Mehr dazu in: FISCHER-LICHTE, Erika (2004a): Ästhetik des Performativen. 1. Aufl, Frankfurt am Main.)
Ephemerality	Flüchtigkeit (Mehr dazu in: FISCHER-LICHTE, Erika (2004a): Ästhetik des Performativen. 1. Aufl, Frankfurt am Main.)
Evokation	das Hervorrufen/Auslösen
Existenziell	das Leben und die Existenz wesentlich betreffend hier: existenzielle Performances, die sich thematisch mit dem (Leben und) Sterben auseinandersetzen
Flow-Effekt	Intensives, glückbringendes Erleben der Gegenwart / Aufgehen im Moment (Mehr dazu in: CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly (2010): Flow. Das Geheimnis des Glücks. 15. Aufl, Stuttgart.)
Prozessualität	Dynamik prozessualer Vorgänge oder Entwicklungen

(Mehr dazu in: FISCHER-LICHTE, Erika (2004a): Ästhetik des Performativen. 1. Aufl, Frankfurt am Main.)

Katharsis

„seelische“ Reinigung (hier: durch das Erleben von Kunst und Kultur)

(Mehr dazu in: LÜTHY, Michael (2009): Struktur und Wirkung in der Performancekunst. In: Martin VÖHLER und Dirck LINCK (Hg.): Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud. Berlin, New York: Walter de Gruyter, S. 199-230.)

Korporalität

Körperlichkeit

(Mehr dazu in: FISCHER-LICHTE, Erika (2004a): Ästhetik des Performativen. 1. Aufl, Frankfurt am Main und FISCHER-LICHTE, Erika (2004c): Was verkörpert der Körper des Schauspielers? In: Sybille KRÄMER (Hg.): Performativität und Medialität. München: Fink, S. 141–162.)

Liminalität

ernste Schwellenerfahrung

(Mehr dazu in: TURNER, Victor W. (2009 (1989)): Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Neuausg, Frankfurt a. M., New York und VAN GENNEP, Arnold (1986): Übergangsriten. Les Rites de passage, Frankfurt/Main [u.a.]..)

Liminoidität

spielerische Schwellenerfahrung

als Substantiv handelt es sich um einen Neologismus, Turner und van Gennep gebrauchen lediglich das Adjektiv liminoid

(Mehr dazu in: TURNER, Victor W. (2009 (1989)): Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels.

Neuausg, Frankfurt a. M., New York und VAN GENNEP, Arnold (1986): Übergangsriten. Les Rites de passage, Frankfurt/Main [u.a.]..)

Medialität

hier: Beschreibung der medialen Eigenschaft
(Mehr dazu in: KRÄMER, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität. München: Fink.)

Medium

hier: Vermittlungsinstanz, kommunikativer Träger von Informationen
(Mehr dazu in: KRÄMER, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität. München: Fink.)

Oszillation

Auflösen, Schwanken, Ineinander übergehen
(Mehr dazu in: FISCHER-LICHTE, Erika (2004a): Ästhetik des Performativen. 1. Aufl, Frankfurt am Main.)

Transformation

Umwandlung, Verwandlung, Veränderung
(Mehr dazu in: FISCHER-LICHTE, Erika (2004a): Ästhetik des Performativen. 1. Aufl, Frankfurt am Main.)

Transgression

(Grenz-)überschreitung
(Mehr dazu in: HOHNSTRÄTER, Dirk (1999): Im Zwischenraum. Ein Lob des Grenzgängers. In: Claudia BENTHIEN und Irmela Marei KRÜGER-FÜRHOFF (Hg.): Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik. Stuttgart: Metzler, S. 231–244.

4.2 Literaturverzeichnis

ABRAMOVIĆ, Marina (2003): *Student body. Workshops 1979-2003: performances 1993-2003*, Milano.

ABRAMOVIĆ, Marina; OBRIST, Hans-Ulrich (2010): *Marina Abramović*, Köln, New York.

ABRAMOVIĆ, Marina (2016): *Durch Mauern gehen*, München.

AHN, Gregor; EMLING, Sebastian; GRAF, Tim; HEIDBRINK, Simone; MARÉCHAL, Ann-Laurence; MICZEK, Nadja; RAKOW, Katja (2011): *Diesseits, Jenseits und Dazwischen? Die Transformation und Konstruktion von Sterben, Tod und Postmortalität*. In: Gregor AHN, Nadja MICZEK und Katja RAKOW (Hg.): *Diesseits, Jenseits und Dazwischen? Die Transformation und Konstruktion von Sterben, Tod und Postmortalität*. 1. Aufl., Bielefeld, S. 11–41.

AHRENSDORF, P. J. (1995): *The Death of Socrates and the Life of Philosophy. An Interpretation of Plato's Phaedo*, Albany.

ALFANO MIGLIETTI, Francesca (2003): *Extreme bodies. The use and abuse of the body in art*, Milan, London.

ARIÈS, Philippe (2005): *Geschichte des Todes*. 11. Aufl., München.

ARONSON, Elliot; WILSON, Timothy D.; AKERT, Robin M. (2008): *Sozialpsychologie*. 6. aktualisierte Aufl., München, Boston [u.a.].

AUSLANDER, Philip (2008): *Liveness. Performance in a mediatized culture*. 2nd ed, London, New York.

BAUER, Joachim (2006): *Warum ich fühle, was du fühlst. Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone*, München.

BELLINGER, Gerhard J. (2000): *Knaurs Lexikon der Mythologie. Über 3000 Stichwörter zu den Mythen aller Völker*, Augsburg.

BERNHARD, Thomas (1978): *Der Atem. Eine Entscheidung*. 8. Auflage 1992, München.

BIESENBACH, KLAUS (2008): *Marina Abramović*, London.

BIESENBACH, Klaus (2010): *Marina Abramović - The Artist is present*, New York.

BIRNBACHER, Dieter (2012): *Das Hirntodkriterium in der Krise - welche Todesdefinition ist angemessen?* In: Andrea ESSER, Daniel KERSTING und, Christoph G. W. SCHÄFER(Hg.): *Welchen Tod stirbt der Mensch? Philosophische Kontroversen zur Definition und Bedeutung des Todes*, Frankfurt am Main, S. 19-40.

BRUCHER, Rosemarie (2013): *Subjektermächtigung und Naturunterwerfung. Künstlerische Selbstverletzung im Zeichen von Kants Ästhetik des Erhabenen*, Bielefeld.

BURDEN, Chris; PERRIN, Frank (1995): *Chris Burden. Un livre de survie*, o.O.

BURDEN, Chris (1996): *Beyond the Limits*, o.O.

CEPL-KAUFMANN, Gertrude; GRANDE, Jasmin (2010, c 2010): *„Mehr Licht.“ Sterbeprozesse in der Literatur*. In: Michael ROSENTERER, Dominik GROSS und Stephanie KAISER (Hg.): *Sterbeprozesse - Annäherungen an den Tod*, Kassel, S. 115–143.

CHENG, Meiling (2002): *In other Los Angeleses. Multicentric performance art*, Berkeley.

- CHRISTIAN, Mary (Hg.) (2010): Marina Abramovic. The Artist Is Present. Ausstellungskatalog, New York.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly (2010): Flow. Das Geheimnis des Glücks. 15. Aufl, Stuttgart.
- DANGEL, Johanna (2012): 'Authentic' Death Experience in Staged Representations: Artistic Approaches towards Death. In: Anette PANKRATZ, Claus-Ulrich VIOL und Ariane de WAAL (Hg.): Birth and death in British culture. Liminality, power & performance. Newcastle upon Tyne, S. 221–233.
- ENGLHART, Andreas (2013): Die wilde Realität des Todes in performativen Formen des Gegenwartstheaters. In: Günter SEUBOLD und Thomas SCHMAUS (Hg.): Ästhetik des Todes. Tod und Sterben in der Kunst der Moderne. Ästhetik des Todes. Sterben und Ableben in der Kunst der Moderne, 17.-19. Juni 2011. Alfter, S. 155–174.
- FENNER, Dagmar (2013): Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss, Frankfurt am Main, New York, NY.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2004a): Ästhetik des Performativen. 1. Aufl, Frankfurt am Main.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2004b): Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff. In: Erika FISCHER-LICHTE, Clemens RISI und Jens ROSELT (Hg.): Kunst der Aufführung. Aufführung der Kunst, Berlin, S. 11–26.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2004c): Was verkörpert der Körper des Schauspielers? In: Sybille KRÄMER (Hg.): Performativität und Medialität, München, S. 141–162.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2006): Performative Räume und imaginierte Szenen. Wie leibliche Bewegung die Einbildungskraft in Bewegung versetzt. In: Bernd-Rüdiger HÜPPAUF und Christoph WULF (Hg.): Bild und Einbildungskraft, Paderborn, S. 216–225.
- FOK, Silvia (2013): Life and death. Art and the body in contemporary China, Bristol, Chicago.
- FOX, Sue (2007): Kontemplationen zum Leichnam. Aus dem Englischen übersetzt von Robin Cackett. In: Thomas H. MACHO und Kristin MAREK (Hg.): Die neue Sichtbarkeit des Todes, München, S. 105–114.
- GEISENHANSLÜKE, Achim (2008): Einleitung. In: Achim GEISENHANSLÜKE (Hg.): Schriftkultur und Schwellenkunde, Bielefeld, S. 7–9.
- GERLACH, Walter (1998): Das neue Lexikon des Aberglaubens, Frankfurt am Main.
- GERZ, Jochen (1985): Texte, Bielefeld.
- GLAHN, Julia A. (2010, c 2010): Über Verantwortung - Für die Sterbenden und die Toten. In: Michael ROSENTERER, Dominik GROSS und Stephanie KAISER (Hg.): Sterbeprozesse - Annäherungen an den Tod, Kassel, S. 93–102.
- GRAEVENITZ, Antje von (2001): Der Künstlertod - Extreme Inszenierungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: *Psychotraumatologie* 2 (3), S. 15.
- GRAEVENITZ, Antje von (2013): Das Dilemma des Betrachters. Sterben in der Performancekunst des 20. Jahrhunderts. In: Günter SEUBOLD und Thomas SCHMAUS (Hg.): Ästhetik des Todes. Tod und Sterben in der Kunst der Moderne, Alfter, S. 135–153.
- GROSS, Dominik; KREUCHER, Sabrina; GRANDE, Jasmin (2010, c 2010): Zwischen biologischer Erkenntnis und kultureller Setzung: Der Prozess des Sterbens und das Bild des Sterbenden. In: Michael ROSENTERER, Dominik GROSS und Stephanie KAISER (Hg.): Sterbeprozesse - Annäherungen an den Tod, Kassel, S. 17–31.

- HAHN, Alois; HOFFMANN, Matthias (2009): Der Tod und das Sterben als soziales Ereignis. In: Cornelia KLINGER (Hg.): Perspektiven des Todes in der modernen Gesellschaft, Wien, S. 121–144.
- HENTSCHEL, Ingrid (2005a): Performance als Rückkehr zum Ritual? Nackte Gewalt im zeitgenössischen Theater. In: Ingrid HENTSCHEL und Klaus HOFFMANN (Hg.): Spiel - Ritual - Darstellung. Play - ritual - representation, Münster, S. 113–131.
- HENTSCHEL, Ulrike (2005b): Das so genannte Reale. Realitätsspiele im Theater und in der Theaterpädagogik. In: Gabriele KLEIN und Wolfgang STING (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst, Bielefeld, S. 131–146.
- HOHNSTRÄTER, Dirk (1999): Im Zwischenraum. Ein Lob des Grenzgängers. In: Claudia BENTHIEN und Irmela Marei KRÜGER-FÜRHOFF (Hg.): Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik, Stuttgart, S. 231–244.
- HUBER, Hans Dieter (2014): Systemische Bildanalyse. In: Netzwerk Bildphilosophie (Hg.): Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren in der Bildwissenschaft, Köln, S. 412–428.
- HUSTVEDT, Siri (2014): Leben, Denken, Schauen, Reinbek.
- ILES, Chrissie (op. 2008): Catharsis, Violence, and the Alienated Self: Performance Art in Britain, 1962-1988. In: John C. WELCHMAN (Hg.): The aesthetics of risk. Zurich, Affoltern a.A., S. 157–188.
- JANECKE, Christian (2004): Performance und Bild. Performance als Bild. In: Christian JANECKE (Hg.): Performance und Bild, Performance als Bild, Berlin, S. 11–113.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (2005): Der Tod. Aus d Franz. von Brigitta RESTORFF und Christoph LANGE (Hrsg.), Frankfurt am Main.
- JAPPE, Elisabeth (1993): Performance - Ritual - Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa, München.
- JONES, Amelia (1998): Body art/performing the subject, Minneapolis.
- KAISER, Stephanie; ROSENTERETER, Michael; GROSS, Dominik (2010, c 2010): Sterbeprozesse - Annäherungen an den Tod. Eine thematische Einführung. In: Michael ROSENTERETER, Dominik GROSS und Stephanie KAISER (Hg.): Sterbeprozesse - Annäherungen an den Tod, Kassel, S. 7–13.
- KALB, Christof (1999): Selbstbildung im Leiden. Zur Rekonstruktion beschädigter Identität in Ritual und Kunst. In: Claudia BENTHIEN und Irmela Marei KRÜGER-FÜRHOFF (Hg.): Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik, Stuttgart, S. 161–175.
- KERSTING, Daniel (2012): Gibt es einen guten Tod? Normativ-kritische Überlegungen zu heutigen Leitbildern des Todes. In: Andrea ESSER, Daniel KERSTING und Christoph G. W. SCHÄFER (Hg.): Welchen Tod stirbt der Mensch? Philosophische Kontroversen zur Definition und Bedeutung des Todes, Frankfurt am Main, S. 199–220.
- KLEIN, Gabriele; STING, Wolfgang (2005): Performance als soziale und ästhetische Praxis. Zur Einführung. In: Gabriele KLEIN und Wolfgang STING (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst, Bielefeld, S. 7–23.
- KLINGER, Cornelia (2009): Perspektiven des Todes in der modernen Gesellschaft. Zur Einführung. In: Cornelia KLINGER (Hg.): Perspektiven des Todes in der modernen Gesellschaft, Wien, S. 7–10.

- KRÄMER, Sybille (2004): Was haben ›Performativität‹ und ›Medialität‹ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ›Aisthetisierung‹ gründende Konzeption des Performativen. Zur Einführung in diesen Band. In: Sybille KRÄMER (Hg.): Performativität und Medialität, München, S. 13–32.
- LANGE, Marie-Luise (2002): Grenzüberschreitungen - Wege zur Performance. Körper - Handlung - Intermedialität im Kontext ästhetischer Bildung, Königstein.
- LENHARDT, Martina (2008): GrenzFall. Zum Verhältnis von Performance und Spiel, Marburg.
- LINARES, Marina (2014): Performance. An den Grenzen der Bildlichkeit. In: *kunsttexte.de* (4).
- LUHMANN, Niklas (2003): Soziologie des Risikos. Unveränd. Nachdr. der Ausg. von 1991, Berlin, New York.
- LÜTHY, Michael (2009): Struktur und Wirkung in der Performancekunst. In: Martin VÖHLER und Dirck LINCK (Hg.): Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud. Berlin, New York, S. 199–230.
- MACHO, Thomas; BELTING, Hans (2007): Die neue Sichtbarkeit des Todes. Hans Belting und Thomas Macho im Gespräch. In: Thomas H. MACHO und Kristin MAREK (Hg.): Die neue Sichtbarkeit des Todes, München, S. 235–260.
- MACHO, Thomas H. (1987): Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung. 1. Aufl, Frankfurt am Main.
- MACHO, Thomas H.; MAREK, Kristin (2007): Die neue Sichtbarkeit des Todes. In: Thomas H. MACHO und Kristin MAREK (Hg.): Die neue Sichtbarkeit des Todes, München, S. 9–21.
- McEVILLEY, Thomas (1998): Stadien der Energie. Performance-Kunst am Nullpunkt. In: Toni STOOS (Hg.): Marina Abramovic, Artist body. Performances 1969-1997; Ausstellung im Kunstmuseum Bern, 1. April - 1. Juni 1998, Milano, S. 14–27.
- MELLOR, Philip A. (1993): Death in high modernity: the contemporary presence and absence of death. In: David CLARK (Hg.): The Sociology of death. Theory, culture, practice. Oxford, UK, Cambridge, MA, S. 11–30.
- MERSCH, Dieter (2004): Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine ›negative‹ Medientheorie. In: Sybille KRÄMER (Hg.): Performativität und Medialität, München, S. 75–96.
- MESCHÉDE, Friedrich (Hg.) (1993): Marina Abramović, Berlin.
- MEYER, Helge (2008): Schmerz als Bild. Leiden und Selbstverletzung in der Performance Art, Bielefeld.
- MILGRAM, Stanley (1997): Das Milgram-Experiment. Zur Gehorsamsbereitschaft gegenüber Autorität, Reinbek bei Hamburg.
- OBRIST, Hans-Ulrich (1998): Gespräch mit Marina Abramović in der Bullet Bahn nach Kitakyushu, irgendwo in Japan. In: Toni STOOS (Hg.): Marina Abramovic, Artist body. Performances 1969-1997; Ausstellung im Kunstmuseum Bern, 1. April - 1. Juni 1998. Milano, S. 44–55.
- OCHSMANN, Randolph (1991): Todesfurcht und ihre Auswirkungen: Wenn die eigene Sterblichkeit bewußt wird ... In: Randolph OCHSMANN (Hg.): Lebens-Ende. Über Tod und Sterben in Kultur und Gesellschaft, Heidelberg, S. 119–136.
- OCHSMANN, Randolph (1993): Angst vor Tod und Sterben. Beiträge zur Thanato-Psychologie, Göttingen, Seattle.

- O'DELL, Kathy (1998): *Contract with the skin. Masochism, performance art, and the 1970's*, Minneapolis.
- OTTMANN, Klaus (2004): Epiphanien der Schönheit und des Wissens. Die Lebenswelt des James Lee Byars. In: Klaus OTTMANN und Max HOLLEIN (Hg.): *James Lee Byars. Leben, Liebe und Tod = life, love, and death*, Ostfildern-Ruit, S. 15–52.
- PANKRATZ, Anette; VIOL, Claus-Ulrich (2012): Introduction. Liminality, Power, and Performance. In: Anette PANKRATZ, Claus-Ulrich VIOL und Ariane de WAAL (Hg.): *Birth and death in British culture. Liminality, power & performance*, Newcastle upon Tyne, S. 1–11.
- PARR, Rolf (2008): *Liminale und andere Übergänge. Theoretische Modellierungen von Grenzzonen, Normalitätsspektren, Schwellen, Übergängen und Zwischenräumen in Literatur- und Kulturwissenschaft*. In: Achim GEISENHANSLÜKE (Hg.): *Schriftkultur und Schwellenkunde*, Bielefeld, S. 11–63.
- PFALLER, Robert (2008): *Ästhetik der Interpassivität*, Hamburg.
- PHELAN, Peggy (1993): *Unmarked. The politics of performance*, London, New York.
- QUAST, Tobias A. J. (2012): *Der Tod steht uns gut. Vanitas heute*, Berlin.
- SALIS GROSS, Corina (2001): *Der ansteckende Tod. Eine ethnologische Studie zum Sterben im Altersheim*, Frankfurt/Main.
- SCHLINGENSIEF, Christoph (2010): *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung. 1. Aufl.*, München.
- SCHNEIDER, Rebecca (2006): Eine kleine Geschichte beweglicher Bilder. In: Bernd-Rüdiger HÜPPAUF und Christoph WULF (Hg.): *Bild und Einbildungskraft*, Paderborn, S. 278–293.
- SCHNURR, Ansgar (2008): *Über das Werk von Timm Ulrichs und den künstlerischen Witz als Erkenntnisform. Analyse eines pointierten Vermittlungs- und Erfahrungsmodells im Kontext ästhetischer Bildung*, Norderstedt.
- SCHOPPMANN, Wolfgang (Hg.) (2010): *Lebenslust & Totentanz. Olbricht Collection ; [Katalog zur Ausstellung "Lebenslust & Totentanz. Olbricht Collection", 18. Juli bis 7. November 2010]. Kunsthalle. <Krems>. 1. Aufl.*, Krems.
- SCHULZ, Martin (2002): Die Thanatologie des photographischen Bildes. Bemerkungen zur Photographie. In: Jan ASSMANN und Rolf TRAUZETTEL (Hg.): *Tod, Jenseits und Identität. Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Thanatologie*, Freiburg, S. 740–763.
- SCHULZ, Martin (2007): Die Sichtbarkeit des Todes in der Fotografie. In: Thomas H. Macho und Kristin Marek (Hg.): *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. München, S. 401–425.
- SEIDL, Monika (2012): Beautiful inside My Purse Forever: How Young British Artists Cash In on Death and Memorial Culture. In: Anette PANKRATZ, Claus-Ulrich VIOL und Ariane de WAAL (Hg.): *Birth and death in British culture. Liminality, power & performance*, Newcastle upon Tyne, S. 33–45.
- SHAW, Julia (2016): *Das trügerische Gedächtnis. Wie unser Gehirn Erinnerungen fälscht. Unter Mitarbeit von Christa Broermann*, München.
- SIEGMUND, Gerald (2005): Erfahrung, dort, wo ich nicht bin: Die Inszenierung von Abwesenheit im zeitgenössischen Tanz. In: Gabriele KLEIN und Wolfgang STING (Hg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld, S. 59–75.

- SIMONOVIC, Vasilija; LARYIONAVA, Katsiaryna (2010, c 2010): Das öffentliche Sterben in der Postmoderne. In: Michael ROSENTER, Dominik GROSS und Stephanie KAISER (Hg.): Sterbeprozesse - Annäherungen an den Tod, Kassel, S. 203–213.
- SINGER, Wolf; STIRN, Aglaja (2003): Das Spiel mit der Angst. Probehandeln zwischen den Polen der Empfindlichkeit. In: Markus HEINZELMANN und Martina WEINHART (Hg.): Auf eigene Gefahr. At your own risk, Frankfurt am Main, S. 76–87.
- STILES, Kristine; BIESENBACH, Klaus; ILES, Chrissie (Hg.) (2008): Marina Abramović, London.
- STOEBER, Michael (2010): Reisen zum eigenen Ich. Timm Ulrichs und das Selbstporträt. In: Ute STUFFER, Timm ULRICHs und René ZEHLIN (Hg.): Timm Ulrichs. Betreten der Ausstellung verboten!: Werke von 1960 bis 2010: works from 1960 to 2010, Ostfildern, S. 49–58.
- STOOS, Toni (Hg.) (1998): Marina Abramovic, Artist body. Performances 1969-1997 ; Ausstellung im Kunstmuseum Bern, 1. April - 1. Juni 1998, Milano.
- SYKORA, Katharina (2009): Die Tode der Fotografie. Vol. 1. Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch, München.
- SYKORA, Katharina (2013): Die Tode der Fotografie. Vol. 2. Band II. Tödlich getroffen - Fototheorie im Angesicht des Todes, Paderborn.
- TOOP, David (1992): Aftershock. In: HARVEY, Jonathan: Stephen Cripps, Pyrotechnic Sculpture, London.
- TURNER, Victor W. (1983): Liminal to liminoid, in play, flow, and ritual. An essay in comparative symbology. In: *The Rice University Studies* (60), S. 123–164. Online verfügbar unter https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/63159/article_RIP603_part4.pdf?sequence=1, zuletzt aufgerufen am 25.06.2018.
- TURNER, Victor W. (1989): Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur, Frankfurt/Main [u.a.].
- TURNER, Victor W. (2009 (1989)): Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Neuausg, Frankfurt, M, New York, NY.
- ULRICHs, Timm (1980): Timm Ulrichs. Totalkunst, Lüdenscheid.
- VAN GENNEP, Arnold (1986): Übergangsriten. Les Rites de passage, Frankfurt/Main [u.a.].
- WARR, Tracey; JONES, Amelia (2012): The artist's body. Abridged, rev. and updated [ed.], London, New York, NY.
- WARWITZ, Siegbert (2016): Sinnsuche im Wagnis. Leben in wachsenden Ringen. Erklärungsmodelle für grenzüberschreitendes Verhalten. 2., erw. Aufl., Baltmannsweiler.
- WEIJERS, Niña (2016): Die Konsequenzen. Roman. Unter Mitarbeit von Helga van Beuningen. 1. Auflage, Berlin.
- WEILER, Christel; ROSELT, Jens (2017): Aufführungsanalyse. Eine Einführung, Tübingen.
- WEINHART, Martina (2004): Der Künstler mit der Maske. Selbstdarstellung und performative Präsenz bei James Lee Byars. In: Klaus OTTMANN und Max HOLLEIN (Hg.): James Lee Byars. Leben, Liebe und Tod = life, love, and death. Ostfildern-Ruit, S. 121–131.
- WELCHMAN, John C. (op. 2008): Introduction. In: John C. WELCHMAN (Hg.): The aesthetics of risk. Zurich, Affoltern a.A, S. 9–55.
- WESTCOTT, James (2010): When Marina Abramović dies. A biography, Cambridge.

WESTERMAN, Jonah (2015): Between Action and Image. Performane as "inframedium", London. Online verfügbar unter <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/between-action-and-image-performance>, zuletzt aufgerufen am 07.06.2017.

WILS, Jean-Pierre (2010, c 2010): Moral und Ritualisierung. Anmerkungen über die neue „ars moriendi“. In: Michael ROSENTERER, Dominik GROSS und Stephanie KAISER (Hg.): Sterbeprozesse - Annäherungen an den Tod, Kassel, S. 103–112.

WILS, Jean-Pierre (2012): Ist eine Anthropologie des Todes möglich? In: Andrea ESSER, Daniel KERSTING und Christoph G. W. SCHÄFER (Hg.): Welchen Tod stirbt der Mensch? Philosophische Kontroversen zur Definition und Bedeutung des Todes, Frankfurt am Main, S. 121–141.

WULF, Christoph (2006): Bilder des Sozialen. In: Bernd-Rüdiger HÜPPAUF und Christoph WULF (Hg.): Bild und Einbildungskraft, Paderborn, S. 203–215.

ZYBOK, Oliver (2011): Der Tod, das Leben und die Kunst. In: Oliver ZYBOK und Birgit RICHARD (Hg.): Dead_lines. Der Tod in Kunst, Medien, Alltag, Ostfildern, S. 8–17.

ZYBOK, Oliver; RICHARD, Birgit (Hg.) (2011): Dead_lines. Der Tod in Kunst, Medien, Alltag, Ostfildern.

Onlinetexte

ALLSOPP, Ric (2010): Future_Perfect.doc, http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/322/Ric_Allsopp_Future_Perfect.pdf, zuletzt aufgerufen am 21.11.2014.

BOFINGER, Karen: „Ich will die Schönheit des Todes zeigen“, art-magazin, 22.04.2008, <http://www.art-magazin.de/kunst/9079-rtkl-gregor-schneider-kunstskandal-ich-will-die-schoenheit-des-todes-zeigen>, zuletzt aufgerufen am 29.05.2016.

BURN, Gordon: „Houses of Horror“, The Guardian, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/sep/22/art>, 22. 09.2004, zuletzt aufgerufen am 24.01.2018.

FOSTER, Ally: „Mum pleads guilty to fatally shooting boyfriend in Youtube stunt“, 20.12.2017, <http://www.news.com.au/world/north-america/mum-pleads-guilty-to-fatally-shooting-boyfriend-in-youtube-stunt/news-story/8dc9e2647839bfe0f167784b61fc5269>, zuletzt aufgerufen am 24.01.2018.

GEIER, Natascha: „Kalkulierte Provokation? Gregor Schneiders Kunstprojekt „Sterberaum““, 3sat.de, 22.11.2012. <http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/themen/166240/index.html>, zuletzt aufgerufen am 29.05.2016.

GROSS, Dominik: „Zum Wandel im Umgang mit der menschlichen Leiche: Hinweise und Erklärungsversuche“, 09.05.2011, <http://www.bpb.de/apuz/33326/zum-wandel-im-umgang-mit-der-menschlichen-leiche-hinweise-und-erklaerungsversuche?p=all>, zuletzt aufgerufen am 30.05.2018.

HAHN, Anne: „Lass gut sein, hol mal Luft“, http://www.satt.org/kunst/01_09_ibschr_1.html, zuletzt aufgerufen am 28.10.14.

LANGE, Michael: „Spiegelneuronen in der Kritik“, 27.02.2015,
http://www.deutschlandfunkkultur.de/hirnforschung-spiegelneuronen-in-der-kritik.950.de.html?dram:article_id=312827, zuletzt aufgerufen am 15.11.2017.

MARUSSICH, Yann, Text zur Performance „*Rideau!*“, <http://yannmarussich.ch/perfos.php?p=50>, zuletzt aufgerufen am 24.10.14.

MÜLLER, Jule: „Body Artist Jon John“, <http://julemueller.com/portfolio/body-artist-jon-john/>,
 zuletzt aufgerufen am 16.05.2018.

PRATSCHKE, Johann: „Wir identifizieren zu wenige potenzielle Organspender“, 15.01.2018,
http://www.deutschlandfunkkultur.de/transplantationsarzt-zu-negativrekord-bei-spenderzahlen-wir.2165.de.html?dram:article_id=408368, zuletzt aufgerufen am 09.05.2018.

ROCHAT, Anne, frz. Beschreibung auf der Homepage des Künstlers, ins Englische übersetzt
 von AJS Craker, <http://yannmarussich.ch/perfos.php?p=6>, zuletzt aufgerufen am 23.10.14.

ROCHAT, Anne, frz. Beschreibung auf der Homepage des Künstlers, ins Englische übersetzt
 von AJS Craker, <http://yannmarussich.ch/perfos.php?p=45>, zuletzt aufgerufen am 24.10.14.

ROCHAT, Anne, frz. Beschreibung auf der Homepage des Künstlers, ins Englische übersetzt
 von AJS Craker, <http://yannmarussich.ch/perfos.php?p=5>, zuletzt aufgerufen am 19.11.14.

VORKOEPPER, Ute: Der Zwang der Freiheit, 01.03.06, zeit.de,
http://www.zeit.de/feuilleton/kunst_naechste_generation/tod_3, zuletzt aufgerufen am
 03.11.14.

WALKER, Colleen: „Liminal Spaces within the transgressive Body“, 2005, http://www.franko-b.com/Liminal_Spaces.html, zuletzt aufgerufen am 16.05.2018.

WESTERMAN, Jonah: „Between action and image“, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/between-action-and-image-performance>, zuletzt aufgerufen am 31.05.2017.

o.A., <http://www.drze.de/im-blickpunkt/organtransplantation/module/hirntodkriterium>, zuletzt
 aufgerufen am 07.05.2016.

o.A., <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3392964>, zuletzt aufgerufen am
 16.04.2018.

o.A., <https://www.theschoolofdeath.com/>, zuletzt aufgerufen am 09.05.2018.

o.A., <http://endlich.cc/>, zuletzt aufgerufen am 09.05.2018.

o.A., <http://www.zeit.de/gesellschaft/2014-11/sterbehilfe-maynard-oregon>, zuletzt aufgerufen
 am 28.5.2016.

o.A., <http://www.koerperspende.de/de/koerperspende/bewegungruende.html>, zuletzt aufgerufen
 am 16.04.2018.

o.A., <http://www.museumofdeath.net/info>, zuletzt aufgerufen am 29.11.2015.

o.A., <http://morbidanatomymuseum.org/event/tarot-reading-palmistry-and-astrology-with-the-tarot-society-3/>, zuletzt aufgerufen am 29.11.2015.

o.A., http://www.tageswoche.ch/de/2013_39/kultur/585576/, zuletzt aufgerufen am 06.12.2015.

o.A., <http://www.georg-kolbe-museum.de/2014/06/vanitas-motive-des-verganglichen-in-der-zeitgenossischen-skulptur/>, zuletzt aufgerufen am 06.12.2015.

o.A., <http://kultur-neukoelln.de/galerie-im-koernerpark-programm-veranstaltung-2290.php>, zuletzt aufgerufen am 06.12.2015.

o.A., <http://www.constanzekleiner.com/de/node/38>, zuletzt aufgerufen am 29.05.2016.

o.A., <https://monopol-magazin.de/Pawlenski-der-Mensch-und-die-Macht-review>, zuletzt aufgerufen am 09.05.2018.

o.A., <https://www.anternia-bestattungen.de/diamantbestattung>, zuletzt aufgerufen am 30.05.2018.

o.A., https://www.siegessaeule.de/no_cache/newscomments/article/3258-performance-artist-jon-john-ist-tot.html, zuletzt aufgerufen am 16.05.2018.

o.A., <https://www.aerzteblatt.de/archiv/171320/Sterbeorte>, zuletzt aufgerufen am 25.04.2018.

o.A., <http://www.museum-brandhorst.de/de/sammlung-brandhorst/james-lee-byars.html>, zuletzt aufgerufen am 06.10.2016.

o.A., <http://www.konradfischergalerie.de/exhibitions/gregor-schneider-1/show/>, zuletzt aufgerufen am 11.10.2017.

o.A., https://www.destatis.de/DE/PresseService/Presse/Pressemitteilungen/2017/07/PD17_230_46241.html, zuletzt aufgerufen am 11.10.2017.

o.A., <http://www.wolfgang-herrndorf.de/>, zuletzt aufgerufen am 06.10.2016.

o.A., http://www.deutschlandfunkkultur.de/hirnforschung-spiegelneuronen-in-der-kritik.950.de.html?dram:article_id=312827, zuletzt aufgerufen am 15.11.2017.

o.A., Beschreibung der Performance „*The Two of Us*“ in RISE Berlin, <http://www.jonjohn.net/>, zuletzt aufgerufen am 27.10.2014.

o.A., <http://www.franko-b.com/FAQ.html>, zuletzt aufgerufen am 26.06.2018.

Onlinevideos

Video zur Performance von Chris Burden „*Shoot*“ (1971)
<https://www.youtube.com/watch?v=26R9KFdt5aY>, zuletzt aufgerufen am 26.06.2018.

Video mit Marina Abramović über die Performance „*Rhythm 0*“
<http://vimeo.com/101920368>, zuletzt aufgerufen am 03.11.14.

Video mit Jon John von Marie Feline Grub
<https://vimeo.com/85421535>, zuletzt aufgerufen am 16.05.2018.

Video zur Performance von Jon John „*The Two of Us*“ (2012)
<https://vimeo.com/35313234>, zuletzt aufgerufen am 24.06.2018.

Video von Alex La Mouette zur Performance von Jon John „*Love on me: The Finest Hour*“ (2017)
<https://vimeo.com/208705159>, zuletzt aufgerufen am 03.06.2018.

Video von Yann Marussich zur Performance „*Autoportrait dans une fourmilière*“ (2003)
<https://www.youtube.com/watch?v=XEtA3RUTW3k>, zuletzt aufgerufen am 19.11.14.

Video von Yann Marussich zur Performance „*Traversée*“ (2004)
<https://www.youtube.com/watch?v=sOwcuYqIEeE>, zuletzt aufgerufen am 19.11.14.

Video von Yann Marussich zur Performance „*Crash*“ (2012)
<https://www.youtube.com/watch?v=3auy5aprhQw>, zuletzt aufgerufen am 19.11.14.

Video von Yann Marussich zur Performance „*Rideau!*“ (2014)
<https://www.youtube.com/watch?v=Pw6X4Boim5I>, zuletzt aufgerufen am 19.11.14.

DOI dieser Dissertation: <https://doi.org/10.18452/20349>

4.3 Zusammenfassung der Dissertation in deutscher Sprache

Im Rahmen der Performancekunst in Nordamerika und Europa seit 1970 lassen sich Performances ausmachen, die sich inhaltlich mit dem Sterben befassen. Die vorliegende Dissertation widmet sich der Frage, inwiefern sich die existenzielle Performancekunst als Medium zur Evokation von Sterblichkeitsbewusstsein eignet. Den Untersuchungsgegenstand bilden 19 Performances, die als existenzielle Performancekunst bezeichnet werden. Die Performer*innen zeigen ihr „Spiel mit dem Sterben“ oder laden dazu ein, bei der Auseinandersetzung mit dem Sterben mitzuspielen.

Es wird analysiert, auf welche Weise sich die elf Performer*innen in existenzieller Performance mit Sterblichkeit befassen. Dabei fällt auf, dass es einerseits eine spielerische, liminoide Auseinandersetzung mit dem Thema gibt. Andererseits lassen sich existenzielle Performances ausmachen, die eine ernste, liminale Auseinandersetzung mit der Sterblichkeit aufzeigen, da sich der Künstler/die Künstlerin Schmerzen zufügt bzw. zufügen lässt oder gar in die Gefahr begibt, während der Performance zu sterben. Jene dichotomischen Aspekte, wie sie bereits der Anthropologe Victor Turner beschrieb, werden konkretisiert mit existenzieller Performancekunst in Zusammenhang gebracht und zudem auf Überlegungen der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte zur Liminalität bezogen und weiterentwickelt. Im Fokus stehen somit auftretende und sich auflösende Dichotomien, sowie die Interpersonalität zwischen Performenden und Teilnehmenden. Darüber hinaus werden Primäraspekte existenzieller Performancekunst herausgearbeitet. Die Primäraspekte und die dichotomischen Aspekte werden im Hinblick auf die Evokation von Sterblichkeitsbewusstsein untersucht. Die vorliegende Dissertation reflektiert darüber hinaus Fragen der Medialität von existenzieller Performancekunst.

4.4 Zusammenfassung der Dissertation in englischer Sprache

Within the context of performance art in North America and Europe since 1970 several performances that consider mortality can be identified. This dissertation deals with the question, whether existential performance art is suitable as medium to evoke an awareness of mortality. The research object consists of 19 performances that are designated as existential performance art. The performers show their „play with dying“ or invite to participate in the involvement with dying. It is analysed in which kind of way the eleven performer deal with mortality in existential performance art. As can be noticed, on the one hand there is a ludic and liminoid involvement with dying. On the other hand art performances can be identified that demonstrate serious and liminal involvement with dying, because of the artist's willingness to suffer or even to run the risk of losing his or her life while performing. Those dichotomic aspects, as already described by anthropologist Victor Turner, are made concrete and brought into connection with existential performance art in this dissertation. Furthermore the dissertation refers to Erika Fischer-Lichte's thoughts concerning liminality, but extends the ideas related to existential performance art and mortality. Oscillating dichotomies are focussed on as well as the interpersonal encounter between performer and participant. Primary aspects of existential performance art are worked out. Both dichotomic and primary aspects are examined concerning their role in evoking an awareness of mortality. Moreover this dissertation reflects on mediality of existential performance art.